



**UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI NAPOLI  
FEDERICO II**

**DIPARTIMENTO DI ARCHITETTURA**

**DOTTORATO IN PROGETTAZIONE ARCHITETTONICA E AMBIENTALE CICLO  
XXVII**

**Tesi di Dottorato**

**SPAZIO CORPO PROGETTO  
SULLA SCENA DELLA DANZA  
dal novecento ad oggi**

**Dottoranda: Arch.Pina Russo**

**Tutor: Prof. Arch. Alberto Cuomo**

*Alla mia famiglia*

*Che mi ha supportato in questi tre anni .*

*Grazie*

## INDICE

Introduzione p.7

### Capitolo primo

ANALISI DEL RAPPORTO TRA IL CORPO E LO SPAZIO NELLA  
RAPPRESENTAZIONE SCENICO-ARCHITETTONICA  
DAL NOVECENTO AGLI ANNI OTTANTA.

*1.1 Il corpo come medium nella progettazione dello spazio  
scenografico e architettonico dall'inizio del Novecento agli anni Ottanta* p.10

#### *SCHEDA*

*1.1.1 I Ballets Russes, la fine del balletto romantico e la relazione  
del corpo con lo spazio architettonico della scena* p.71

*1.1.2 Il Balletto triadico nel Bauhaus di Oskar Schlemmer, il corpo anatomico  
e il corpo geometrico nella scena* p.73

*1.1.3 Eucinetica e Coreutica del Movimento di Rudolf Laban,* p.75

*1.1.4. Seraphic Dialogue di Martha Graham, il corpo e la dinamica del movimento  
nello spazio* p.77

*1.1.5 Café Müller Pina Bausch, l'espressionismo nella scena del Tanztheater* p.79

## Capitolo secondo

### ARCHITETTURE DI SCENA E PERFORMANCE MODERNE ALLA LUCE DELL'INTRODUZIONE DELLE NUOVE TECNOLOGIE E DELLE NUOVE TEORIE ESTETICHE SUL CORPO E LO SPAZIO

*2.1 L'utilizzo delle nuove tecnologie informatiche nella progettazione dello spazio  
architettonico sulla scena performativa.* p.81

#### *SCHEDA*

*2.1.1. Anatomy of Fantasy di DO-Theatre, costruzioni mobili  
per un racconto musicale dal vivo* p.99

*2.1.2. Galileo di Studio Azzurro e Open House:  
la realizzazione della scena contemporanea* p.101

*2.1.3. Flux Greece di Antonino Di Raimo e la tecnica tersicorea generatrice  
di un'architettura reale* p.103

*2.1.4. Lo studio di Ashley Biren: l'architettura e la neuroscienza  
il movimento corporeo nella costruzione di moduli spaziali* p.106

*2.1.5. Pycta di Orazio Carpenzano* p.109

<i>2.2 L'Archidanza, l'architettura della città sulla scena performativa</i>	p.112
--	-------

## *SCHEDA*

<i>2.2.1 Moving Target di Frederic Flamand e E. Diller, R. Scofidio</i>	p.124
<i>2.2.2 Metapolis di Frederic Flamand e Zaha Hadid</i>	p. 127
<i>2.2.3 Body Work Leisure di Frederic Flamand e Jean Nouvel</i>	p.131
<i>2.2.4 Silent Collisions di Frederic Flamand e Thomas Mayne</i>	p.133
<i>2.2.5 La Cité Radieuse di Frederic Flamand e Dominique Perrault</i>	p.135
<i>2.2.6 La vérité 25x par seconde di Frederic Flamand e Ai Wei Wei</i>	p.137

## Capitolo terzo

### INTERVISTE A VARI ESPONENTI DEL MONDO COREUTICO CONTEMPORANEO

<i>3.1 Intervista a Orazio Carpenzano, docente di Progettazione Architettonica e Urbana presso l'Università la Sapienza, autore di architetture di scena</i>	p.139
--	-------

<i>3.2 Intervista a Rosaria Valerio, coreografa, direttrice di Poïesis Laboratorio di danza classica, contemporanea e moderna di Marano</i>	p.143
<i>3.3 Intervista a Dora Frankel, coreografa, direttrice artistica e didattica della compagnia Fertile Ground di Newcastle</i>	p. 147
<i>3.4 Intervista a Giuseppe Picone, danzatore italiano, Étoile internazionale</i>	p.151
Conclusione	p.155
Bibliografia	p.156
Riferimenti immagini	p.161

## Introduzione

A metà degli anni Settanta, Manfredo Tafuri fa la sua nota affermazione sulla costruzione della scena e il suo stretto legame con l'architettura: «la scena teatrale è un luogo particolarmente adatto per rappresentare un programma ideale, per esplicitarlo senza i compromessi cui gli architetti sono obbligati nella loro comune prassi progettuale»<sup>1</sup>. In realtà, egli non fa altro che dare valore critico ad un atteggiamento sperimentale che, da tempo, si stava diffondendo tra gli studiosi delle due materie in questione. Il palcoscenico era diventato, e andava diventando, sempre più il luogo dove gli architetti riuscivano a sperimentare in nuce le loro teorie, essendo luogo privilegiato dell'incontro tra il corpo e lo spazio, in particolare, nell'ambito dell'arte coreutica. Dall'inizio del Novecento, si innescarono una serie di cambiamenti che stravolsero teoria e tecnica della danza in sé e della sua rappresentazione nello spazio (sia esso il classico palcoscenico del teatro all'italiana sia i nuovi luoghi per il teatro moderno di sperimentazione), in cui veniva eseguita.

La danza, come disciplina, si era andata allontanando sempre più dall'aspetto favolistico e dall'accademismo conservatore, per connotarsi, attraverso l'opera di nuovi e geniali coreografi, come la disciplina che lo storico Curt Sachs, nella sua *Storia Universale della danza* aveva definito, in relazioni alle altre, come «la madre di

---

<sup>1</sup> M.TAFURI, *Il luogo teatrale dall'Umanesimo a oggi*, in *Teatri e scenografie*, TCI, Milano, 1976, p.25

tutte le arti»<sup>2</sup>, in quanto, mentre la musica e la poesia si relazionavano al tempo e la pittura e l'architettura allo spazio, la danza viveva nella perfetta combinazione di entrambe. Bisogna, inoltre, considerare, con Dorfles, che «il *medium artistico* costituito dal corpo dell'attore – nel teatro, nella performance, e soprattutto nella danza – è altrettanto importante e decisivo del colore per la pittura, del suono per la musica, della parola per la poesia»<sup>3</sup>.

Il danzatore con il suo corpo è immerso nello spazio, che egli stesso “crea”, tramite il movimento o la sua assenza, connotandolo di significati e rendendolo rappresentativo dell'evoluzione dell'uomo stesso.

A partire dal declino del balletto accademico dell'Ottocentesco, attraverso l'analisi delle teorie estetiche e delle rappresentazioni che ad esse si richiamavano, fino all'esplosione delle avanguardie europee, si evince come la danza sia stata sempre portatrice delle istanze di cambiamento, di rinnovamento e di innovazione, riuscendo spesso a precorrere le trasformazioni in pectore nella società. Oskar Schlemmer, esponente di punta del Bauhaus, aveva affermato, riguardo al rapporto tra corpo e architettura, che «uomo e architettura si somigliano, perché l'uomo è misura di ogni cosa e l'architettura è l'arte della misurazione»<sup>4</sup>, sottolineando come il corpo abbia in se la capacità di costruirsi e costruire essendo lo “strumento” primo dell'architettura. La danza, accentua questa capacità, essendo «successione di attività, di movimenti, ognuno dei quali potrebbe essere visto come formazione momentanea di un corpo»<sup>5</sup> e, soprattutto, esaltando «forze all'interno del corpo che danza che si contrastano l'una con l'altra per comporre nuovi corpi oltre quelli vecchi»<sup>6</sup>. Secondo Schopenhauer anche l'architettura è soggetta ad un conflitto di forze naturali (peso e rigidità), il quale «diventa fondamento estetico»<sup>7</sup>, nello svelare l'arte insita nell'architettura. Un analogo conflitto di forze, nella danza, viene risolto attraverso il movimento, «essere in movimento è generare una serie di salti e cambiamenti, manifesti attraverso il flusso

---

<sup>2</sup> A.TESTA, *Parole di danza*, Gremese Editore, Roma, p.13.

<sup>3</sup> G.DORFLES, *Il feticcio quotidiano*, Feltrinelli, Milano, 1988, p.36.

<sup>4</sup> C. FIORILLO, *Introduzione a una fenomenologia dell'interno architettonico*, Millennium, Bologna, 2008, p. 69.

<sup>5</sup> P.ROTHFIELD, *Dance and the Passing Moment: Deleuze's Nietzsche* in L.GUILLAUME, J.HUGHES (a cura di) *Deleuze and the Body*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2011, p.213.

<sup>6</sup> *Ivi*, p.214.

<sup>7</sup> C.FIORILLO, *Skenographia*, Liguori, Napoli, 1996.



di sensibili divenire. Danzare è il movimento da stato a stato, da corpo a corpo, il passaggio del momento che passa»<sup>8</sup>.

Nell'evoluzione del movimento del corpo del danzatore e dell'architettura di scena, a questo sotteso, si leggono in nuce, le trasformazioni non solo architettoniche e urbanistiche ma anche sociali, politiche e, soprattutto, psicologiche, che la società si trova ad affrontare con lo sviluppo e il progresso scientifico e tecnologico. Negli ultimi decenni, infatti, il profondo cambiamento verificatosi, anche in ambito teatrale, grazie all'introduzione dei nuovi media e, soprattutto, delle tecnologie computerizzate, che permettono nuove realizzazioni dello spazio architettonico della scena e visualizzazioni e rielaborazioni in tempo reale dei movimenti della scena sulla scena stessa, ha portato l'auspicata da tanti possibilità di "smaterializzare" il corpo e la scena, aprendo la strada a nuove estetiche e nuovi sviluppi nel rapporto corpo-spazio-architettura di scena. Sebbene «come scrivono Bauman, Deleuze e Guattari, la società liquida non può più sperare in una ricomposizione dei suoi frammenti dispersi dallo stato solido precedente»<sup>9</sup> e il postumano sembra essere già arrivato sulle scene con la creazione di danzatori "ricomposti" attraverso programmi computerizzati, come il *Nurboide* di Orazio Carpenzano, una sorta di danzatore che ha in sé la possibilità di sdoppiarsi sul palcoscenico e farsi virtuale interprete del movimento, sebbene sembri sempre più concreta la possibilità di una scena in cui i soli danzatori virtuali possano costruire uno spazio anch'esso virtuale dalle molteplici prospettive, che riflette l'architettura delle futuristiche città post-decostruttiviste che vediamo ogni giorno sempre più realizzabili, sebbene il clone cibernetico del corpo umano sembri la più probabile delle realtà a venire, nonostante tutto ciò, la danza, avendo in sé anche l'imprescindibile caratteristica di essere rappresentazione del corpo unico e dell'animo unico del danzatore, intrinsecamente connessi, può assumersi il compito di traghettare l'uomo post-umano al di là di uno tempo-spazio alienante e frammentato, esaltando quel valore unico che rende l'uomo demiurgo, creatore di racconti e architetture, un valore il cui strumento espressivo è la fantasia: «fantasia è esattamente ciò che può reinventare lo spazio e soprattutto lo spazio dello scambio, incollando innanzitutto gli io scissi, deflagrati; tenendo insieme in maniera sincera - e perciò, appunto, fluida e continua, senza mascherare la colata lavica incandescente che ineffabilmente continua a scorrere - i diversi momenti della vita dell'uomo, dal suo cammino al suo riposo»<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> P.ROTHFIELD, *op.cit.*, p.215.

<sup>9</sup> A.CUOMO, *Architettura tra post-storia e postumano* in *BLOOM*, Anno IV,(2012), n° 12, p. 47.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

## Capitolo primo

### ANALISI DEL RAPPORTO TRA IL CORPO E LO SPAZIO NELLA RAPPRESENTAZIONE SCENICA E ARCHITETTONICA DALL'INIZIO DEL NOVECENTO AGLI ANNI OTTANTA.

*“Credo che la ragione per cui la danza ha mantenuto intatta la propria eterna magia sia che essa è il simbolo della vita. Persino in questo istante, mentre scrivo, il tempo sta trasformando l'oggi in ieri, in passato. Col tempo le scoperte scientifiche più brillanti saranno riviste e superate, e ne emergeranno di nuove. L'arte, invece, è eterna, perché rivela il paesaggio interiore, l'animo umano. Ho udito spesso l'espressione “danza della vita”: è un'espressione che mi commuove profondamente, perché lo strumento con cui la danza si esprime è lo stesso con cui si vive la vita, è il corpo umano. Esso è il mezzo tramite il quale si manifestano le cose fondamentali della vita: la vita, la morte e l'amore sono iscritti nella sua memoria...” M.Graham*

*"In te mi trovavo, o movimento, fuori dalle cose del mondo..." P.Valéry*

### *1.1 Il corpo come medium nella progettazione dello spazio scenografico-architettonico, sua evoluzione attraverso l'analisi di alcune emblematiche performance*

Tra la fine del Novecento e l'inizio del Nuovo Millennio si assiste ad una profonda svolta storica nell'ambito della cultura e delle arti in generale e, quindi, anche della danza e della sua teorizzazione. Il fermento culturale, sotteso alle epocali trasformazioni economiche e politiche che stavano avvenendo, soprattutto, nel cosiddetto Vecchio Continente, si diffuse rapidamente in ogni campo delle attività umana e le arti, da sempre, campi privilegiati del nuovo, furono investite da un vento di cambiamento nella etica e nell'estetica. Il noto critico Alessandro Pontremoli afferma, in relazione al periodo di tempo citato, che «Il passaggio fra il XIX e il XX secolo rappresenta, per lo sviluppo storico della danza e delle sue estetiche, il momento cruciale del tramonto di una certa idea e rappresentazione del corpo e la nascita di una nuova antropologia, di una nuova visione dell'uomo e delle sue potenzialità espressive e comunicative»<sup>11</sup>.

Il balletto romantico dell'Ottocento diffusosi e divenuto famoso nella prima metà del secolo XIX, vede l'affermazione della figura femminile, attraverso le esibizioni di danzatrici dalle grandi personalità e dalla tecnica eccellente, come Marie Taglioni, Fannie Essler e Carlotta Grisi, divenute vere e proprie dive con i loro virtuosismi grazie, anche, all'utilizzo delle scarpe da punta<sup>12</sup> nelle più emblematiche opere del periodo, quali *Le Sylphide*, *Giselle*, *Napoli*. Esso toccò i suoi vertici artistici più alti, alla fine dello stesso secolo, nell'opera musicata da Léo Delibes, *Coppelia* (1870, il cui libretto era tratto dal racconto *L'uomo della sabbia*, scritto dal poliedrico maestro

---

<sup>11</sup> A.PONTREMOLI, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Editori Laterza, Bari, 2004, p.3.

<sup>12</sup>L'introduzione delle nuove scarpette da ballo, cosiddette da punta, in quanto rinforzate e plasmate proprio in corrispondenza delle dita dei piedi con ingesso duro, consentì alle danzatrici di assumere nuove posizioni e, soprattutto, consentirono di ottenere un effetto di sollevamento del corpo, una sorta di aspirazione al cielo e distacco dalla fisicità terrena, in pieno accordo con i temi romantici delle opere del periodo. «L'uso del lavoro in punta in questi balletti fu uno dei modi più paradigmatico in cui la danzatrice e il coreografo riuscivano a raggiungere l'immagine dell'assenza di peso così importante per la descrizione di queste creature eteree. Questa innovazione recente non era più un atto di virtuosismo, ma piuttosto, era un mezzo concreto per raggiungere un fine; il contatto della ballerina con il pavimento era minimo e questo contribuiva alla sua aurea di lievità». C.J.MURRAY, *Encyclopedia of the Romantic Era, 1760-1850*, New York, Fitzroy Dearborn, 2004, p.255. (Desidero segnalare al lettore che ho personalmente curato la traduzione dei passi citati di autori stranieri presenti nella tesi).

del “fantastico” di inizio secolo E.T.A.Hoffmann) e in quelli coreografati dal noto maestro del balletto imperiale russo Marius Petipa, *La bella addormentata* (1890), *Lo Schiaccianoci* (1892, anche esso tratto da uno dei racconti di E.T.A.Hoffmann, *Schiaccianoci e il re dei topi*) fino al notissimo *Il lago dei cigni* (1895).

Durante il secolo, il ruolo della ballerina<sup>13</sup> aveva assunto un’importanza sempre crescente, riducendo spesso il ruolo del partner maschile a quello di semplice *porter*. La ballerina, dotata di tutù bianco<sup>14</sup>, era divenuta l’incarnazione degli ideali romantici di spiritualità, di allontanamento dalla realtà, il tramite verso un mondo onirico, unica fuga da una realtà che diveniva ogni giorno sempre più difficile.

Caratteristica di tutto il balletto dell’Ottocento è, quindi, la creazione di coreografie ed effetti scenici, che verso la fine del secolo vennero ulteriormente amplificati dal cambio dell’illuminazione da gas ad elettrica, tesi a rendere al meglio gli ideali romantici; le scenografie erano, in genere, grandi fondali affrescati spesso con colori che ricordavano realisticamente i luoghi dell’azione e che facevano riferimento ai maggiori rappresentanti della pittura coeva. «Con i perfezionamenti apportati all’impianto elettrico gli effetti di luce divennero infiniti. Il sipario venne usato per tutti i cambi di scena. All’inizio dello spettacolo la sala, sfarzosamente illuminata, veniva lentamente messa al buio e si apriva il sipario; appariva la scena come un grande quadro incorniciato dal boccascena in muratura e molte volte anche da quello

---

<sup>13</sup> A.PONTREMOLI, *op.cit.*,p.5. «La donna del balletto accademico è una creatura fragile, passiva soggetto a un universo maschile indifferenziato, pensato come notevole forza fisica di tipo statico. Etereo sempre in equilibrio precario sulle punte, leggero (...) il corpo femminile del balletto è lo schermo, il paravento di un pensiero ambivalente sul femminile romantico: da un lato la paura della donna fatale percepita come un pericolo, dall’altra la condiscendenza paternalistica verso un oggetto di culto considerato incapace di reggersi autonomamente sulle proprie gambe».

<sup>14</sup> Il *ballet blanc* è la parte del balletto in cui i protagonisti in scena indossano abiti bianchi. Esso nacque, proprio nella prima metà dell’Ottocento con l’utilizzo del tutù un abito in tulle (dapprima lungo poi più corto per agevolare i passi delle danzatrici), che sottolineava la leggiadria e l’impalpabilità delle protagoniste, spesso rappresentanti creature dell’Aldilà come nel balletto *La Sylphide* di Jean Madeleine Schneitzhoeffer. Divenne presente nella maggior parte dei balletti di repertorio dell’epoca. Tim Scholl afferma che «il *ballet blanc*, o il divertissement “atto bianco” per i corpi di ballo femminili o i solisti, divennero una caratteristica standard dei balletti lunghi di Petipa, presenti anche nei lavori comici come *Don Quixote*(1869). (...) Dove la struttura del balletto romantico era essenzialmente dualistica, con la giustapposizione del giorno e della notte, della realtà e della fantasia, il balletto raggiunse un picco di quattro atti fino a nove scene. Questo fu ottenuto dapprima con l’estendere e il complicare la trama narrativa pur mantenendo la struttura base del balletto romantico: il ballet blanc seguì le prime sequenze narrative».T.SCHOLL, *From Petipa to Balanchine: Classical Revival and the Modernisation of Ballet*, Routledge, London, 1994, p.5.

mobile, dipinto su tela.»<sup>15</sup>, Tuttavia, di pari passo, cresceva l'abilità percettiva nel pubblico, il quale avvertiva una sorta di straniamento nell'osservare che «le scene dipinte, alle volte, avevano pezzi o fianchi costruiti tridimensionalmente che male si amalgamavano con quelli dipinti»<sup>16</sup>.

Via via che l'Ottocento cedeva il passo al nuovo secolo, l'esigenza di trasformazione nella considerazione del corpo del danzatore e della costruzione della scena teatrale apparivano sempre più impellenti. In seguito agli stimoli dati dalla trasformazione del teatro in sé dal teatro wagneriano di Bayreuth, progettato da Oskar Brukwald, in cui il *teatro all'italiana* era stato sostituito da una sorta di anfiteatro e l'orchestra “nascosta” nella fossa scenica, le parti dello spettacolo furono separate attraverso la chiusura del sipario, sancendo, così, la nascita della cosiddetta *quarta parete*, a sottolineare la netta divisione tra la *realtà* degli spettatori e la finzione dell'azione sul palco<sup>17</sup>.

Nei primi anni del Novecento, Adolphe Appia, ispirato dal *Gesamtkunstwerk* wagneriano, si fece portavoce di una nuova istanza di *teatro globale*, in cui il fulcro non era più il performante (il ballerino o l'attore) bensì l'insieme di tutto l'impianto scenografico che doveva permettere all'attore di muoversi in uno spazio tridimensionale, in una architettura di scena che diventasse essa stessa elemento drammaturgico<sup>18</sup>. D'altra parte, lo stesso Pontremoli afferma che, giunti ormai all'inizio del nuovo secolo, «Le forme aristocratiche del balletto accademico non sono più sentite come universali, perché non sono più in grado di rispondere alle esigenze di una corporeità che si sta progressivamente liberando dei condizionamenti del passato e delle visioni preconcepite»<sup>19</sup>. Questa nuova corporeità che, supera anche il *Wort-tondrama* wagneriano, nasce da una nuova idea di drammaturgia e di resa scenica dell'opera teatrale per la quale il performer, per poter “realmente” ri-creare l'azione scenica deve poter interagire con gli elementi tecnici della scena, permettendo al corpo di muoversi e creare, durante lo scorrere del tempo della musica, vero elemento fondante del tutto, esso stesso il dramma.

---

<sup>15</sup> B.MELLO, *Trattato di Scenotecnica*, De Agostini, Novara, 2003, p.18.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Cfr. F.MANCINI, *L'evoluzione dello spazio scenico dal naturalismo al teatro epico*, Dedalo, Bari, 2002, p.48.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> A.PONTREMOLI, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Editori Laterza, Bari, 2004, p.3.

E' proprio Appia, con la sua teorizzazione, a dare una svolta definitiva alla messinscena teatrale. Egli teorizza uno spazio in cui non ci siano più "finte prospettive" dipinte sui fondali ma un spazio reale, con praticabili a più livelli in cui gli attori potessero muoversi senza creare quel senso di spaesamento allo spettatore, dovuto alle illusioni ottiche (troppo spesso fallaci) utilizzate per creare uno spazio "simile" a quello reale.

«Nelle intenzioni di Appia, l'allestimento scenico – non più fondato sul lusso decorativo o sulla ricerca di facili effetti coloristici, ma sul rapporto tra scenografia e vita del dramma – dovrebbe possedere una carica visiva tale da bilanciare l'intensità musicale che, in particolar modo nelle opere di Wagner, assorbe le facoltà ricettive dello spettatore. Appia, che in tal modo trasforma radicalmente i principi della scenografia tradizionale. Al naturalismo pittorico contrappone un'astrazione ideale illusiva; allo scopo di porre in risalto i contorni arrotondati del corpo umano ed i suoi movimenti parabolici, la scena, ovviamente cambiata a vista, non più dipinta ma di struttura plastica, da bidimensionale diventa tridimensionale (...) punto cardinale della messinscena di Appia è il movimento che viene espresso nello spazio da una successione di forme»<sup>20</sup>.

Non si può non citare la forte influenza che ebbe su di lui la collaborazione con il pedagogo austriaco Émile Jacques-Dalcroze che aveva elaborato l'*euritmia*, un metodo in cui il corpo fa da tramite per la sperimentazione della musica<sup>21</sup>.

Per il teorico svizzero, nel dramma parlato, il ritmo dell'opera è dato dall'individualità dell'attore, nello specifico, dalle sue esperienze di vita, dalla sua voce, mentre la durata del dramma musicato è dato dal tempo della musica. La musica è un elemento

---

<sup>20</sup> F.MANCINI, *Op.cit.*, p.51.

<sup>21</sup> «Dalcroze rivendica la centralità del corpo, come fucina, laboratorio in cui la musica prende corpo e senso. (...) Il corpo è elevato a sede di ogni apprendimento musicale, a cominciare dal ritmo: «Non è possibile concepire il ritmo senza figurarsi un corpo messo in movimento». Dalcroze immagina e mette in pratica uno scambio continuo, un'osmosi, fra controllo dei movimenti e percezione degli eventi sonori, a partire da quelli ritmici, pulsazione, velocità, cellule ritmiche, metro, profilo ritmico, e così continuando fino ai percepts più sofisticati, l'emolia o la polimetria. (...) Il corpo è coinvolto interamente, nel ventaglio delle sue funzioni, respirazione, controllo della tensione muscolare, equilibrio, pratica di movimenti diversi compiuti con le diverse membra: acquisizioni che si rivelano preziose anche per l'insegnamento degli strumenti. (...) Il suo sistema non si ferma alla dimensione ritmica della musica, ma si spinge a fondare sul corpo l'intera morfologia musicale: dinamica, melodia, armonia, timbrica. La direzione melodica trova una corrispondenza nella «posizione e orientazione dei gesti nello spazio», il contrappunto in movimenti opposti, il timbro nella varietà dei corpi, il silenzio negli arresti, e così via.» C.DELFRATI, *Attualità di Jaques-Dalcroze*, in L.DI SEGNI-JAFFÉ (a cura di), *Émile Jacques-Dalcroze, Il ritmo, la musica e l'educazione*, EDT, Torino, 2008, p.X.

che interrompe l'individualità dando un tempo misurato alla durata della parola dell'attore alterandone il gesto, dando la possibilità di esprimere un'opera universalizzata, difficilmente esprimibile altrimenti, che supera l'arbitrarietà dell'attore, la discontinuità delle sue azioni, che sia, in concreto una rappresentazione non di un soggetto ma di una soggettività, espressione di uno stato profondo dell'essere umano. Per ottenere ciò egli si rifà ad una scena classica, introducendo grandi gradinate e colonne maestose, che ricordano le opere del pittore Puvis de Chavennes.

«Lo scenografo deve quindi preoccuparsi di realizzare una fusione tra gli elementi fondamentali dello spazio scenico: il velario dipinto (piano verticale), il suolo (piano orizzontale), l'attore (elemento mobile). Questi distinti tipi di piani, uno utilizzato per camminare l'altro per accentuare il valore del corpo nella varietà delle sue posizioni dinamiche – ai quali vanno aggiunti le rampe e le scale che possono essere considerati comuni ad entrambi- si sovrappongono e si fondono conservando però immutata la loro categoria. Il piano orizzontale deve essere tale da mettere in risalto con la sua rigidità il peso del corpo (...) - analogamente- i piani verticali, giacché, per evidenziare un attore in movimento, è opportuno creare blocchi immobili, contro i quali la figura risalti in un contrasto ottenuto ponendo a raffronto l'angolosità dei primi con le linee sinuose ed arrotondate del secondo. In tal modo, opponendosi alla vita, l'inerte materialità del suolo o dei pilastri riceve vita dai corpi in movimento»<sup>22</sup>.

Fondamentale è, inoltre l'illuminazione che supera quello che è il tempo di svolgimento dell'azione scenica per essere utilizzata «in senso atemporale e con funzione psicologica, superando cioè il concetto di luce-tempo, e basandosi sugli stati d'animo del personaggio»<sup>23</sup>.

Il lavoro iniziato da Appia fu continuato da quello che è considerato l'altro avanguardista per eccellenza del Novecento, Edward Gordon Craig. Egli fu non solo un suo caro amico di Appia ma un punto di riferimento e confronto, essi, infatti, intrattennero un lungo scambio epistolare, in cui il teatro e le rispettive idee e messinscena, più o meno apprezzate, ne furono l'argomento dominante.

Anche Craig si defilò dalla retorica delle scene ottocentesche, a cui contrappose una scena neutra e minimalista, convinto che la scena non dovesse ripetere pedissequamente ciò che indicava il drammaturgo ma dovesse essere reinterpretata,

---

<sup>22</sup> *Ivi*, p.52.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

poiché solo una tale scena, una scena reinterpretata, avrebbe portato gli spettatori a sentirsi maggiormente partecipi al dramma a cui assistevano.

A differenza delle scene di Appia, che tendono all'orizzontalità tesa ad una maggiore comunicazione umana, le scene di Craig tendono, fin dall'inizio della sua produzione, ad una verticalità che sembra aspirare ad una trascendenza, ad un allontanamento dal mondo reale e, addirittura dall'essere umano stesso<sup>24</sup>.

Nelle sue scene egli utilizzava pannelli semimobili, i cosiddetti *screens*, con cui si potevano realizzare via via forme geometriche maestose e ben definite e, soprattutto, si avvaleva dell'illuminazione come elemento costituente nella costruzione delle sue scenografie. Il carattere di trascendenza che cercava, veniva appunto esaltato da luci ben curate e dagli innovativi effetti, attuabili grazie alle sempre più evolute tecnologie del periodo. Egli «affidava unicamente alla luce che si distribuiva nello spazio e al movimento (non solo dell'attore sulla scena, ma della scena stessa) il compito di tradurre il senso profondo del dramma e lo stato d'animo del personaggio: una luce dirompente, mai ferma, creava ombre potenti e spigoli taglienti sopra massicci monoliti che si perdevano oltre l'arco scenico, minacciose presenze della sua visionaria scena architettonica»<sup>25</sup>.

E' interessante però notare come tra i due ci sia una fondamentale differenza nella considerazione del ruolo del performante sul palco. Mentre per Appia erano l'attore e il suo movimento a determinare la scena plastica, Craig «il quale, oltre tutto, concepisce il movimento come fatto simbolico, raffigurante cioè non le azioni dei personaggi ma l'idea di esse- considera la presenza dell'attore un inutile impaccio frapposto alle sue finalità creative»<sup>26</sup>. Egli, dapprima auspica l'utilizzo di maschere, per finire poi a teorizzare addirittura un attore che fosse una *Supermarionetta*, privo di emozioni proprie.

Lo stesso Craig scrive che «L'attore deve andarsene e al suo posto deve intervenire la figura inanimata – possiamo chiamarla la *Supermarionetta* in attesa di un termine più adeguato. Molto è stato scritto sul burattino, sulla marionetta<sup>27</sup>. (...) molta gente la

---

<sup>24</sup>Cfr. F.MANCINI, Op.cit., p.57.

<sup>25</sup> A.M.MONTEVERDI, Gordon Craig, Josef Svoboda e lo Spettro in Amleto in M.PULIANI, A.FORLANI, *Svobodamagica. Polyvisioni sceniche di Josef Svoboda: intolleranza 1960 di Nono, Faust interpretato da Strehler, la Traviata di Verdi*, Hacca, Camerino, 2006, p.60.

<sup>26</sup> Cfr F.MANCINI, Op.cit., p.62.

<sup>27</sup> Non possono non ritornare in mente, come riferimento le stesse opere di Hoffmann, prima citate. Nel balletto *Coppelia* di Delibes ma ancor più nell'opera di *Les Contes d'Hoffmann* di J.Offenbach musicata su libretto di Barbier e Carré, il riferimento alla marionetta, o meglio all'automa, eredità del



considera come una bambola di tipo un po' superiore – e pensa che sia una derivazione di quest'ultima. Il che è inesatto. La marionetta discende dalle immagini di pietra dei templi antichi (...) C'è qualcosa di più che un lampo di genio nella marionetta, c'è qualcosa di più di una personalità ostentata. La marionetta m'appare come l'ultima eco dell'arte nobile e bella di una civiltà passata. Ma come avviene con tutte le arti che sono cadute in mani rozze e volgari, il pupazzo è diventato una cosa indegna. Tutti i burattini non sono ora che dei bassi commedianti. (...) Chissà che i burattini non diventino una volta ancora fedele mezzo d'espressione dei pensieri dell'artista. (...) Allora non subiremo più la crudele influenza delle sentimentali confessioni di debolezza, alle quali la gente assiste ogni sera, e che inducano negli spettatori stessi la debolezza che mettono in mostra. (...) La *Supermarionetta* non competerà con la vita – ma piuttosto andrà oltre. Il suo ideale non sarà la carne e il sangue ma piuttosto il corpo in catalessi: aspirerà a vestire di una bellezza simile alla morte, pur emanando uno spirito di vita»<sup>28</sup>.

La sua è una presentazione, dunque, di un corpo meccanico che possa muoversi tra scene geometriche e neutre, la cui intensità emozionale è affidata totalmente all'illuminazione, ma, come lui stesso scriverà in alcuni saggi, anche ad un ritorno ai totem usati per le cerimonie religiose del passato, con cui auspicava anche un eventuale cambiamento magico e radicale dell'animo umano<sup>29</sup>, così tormentato dalla crisi di inizio secolo.

Questo influenzò fortemente tutto il teatro dell'epoca e sebbene, le messinscena di Craig non furono sempre apprezzate, questa nuova forma di teatro finì per imporsi all'attenzione dei critici e del grande pubblico.

D'altronde, le tematiche novecentesche sulla teorizzazione della *supermarionetta* erano state già anticipate da Heinrich von Kleist che, nel suo saggio *Über das Marionettentheater*, aveva immaginato un dialogo con il primo ballerino dell'Opera, tale sig.C., con cui sviscerava il tema della perfetta armonia dell'essere umano «teso

---

tema del doppio tardoromantico, è più che evidente. Nel primo atto, Olimpya è un automa che il protagonista scambia per una donna vera innamorandosene, per poi scoprire l'amara verità. E' evidente che la *Supermarionetta* è figlia di una profonda ricerca sulla meccanicità e riproducibilità del gesto umano, cominciata circa un secolo prima con i famosi *Androidi* dei Jaquet-Droz, piccole meraviglie di ingegneria meccanica in grado di stupire i più.

<sup>28</sup> inserire rif.

<sup>29</sup> Cfr. I.EYNAT-CONFINO, *Beyond the Mask: Gordon Craig, Movement, and the Actor*, Southern Illinois University Press, 1987

tra la Dio e la marionetta, ovvero tra la coscienza infinita e la coscienza nulla»<sup>30</sup>, e che arrivava ad affermare che la marionetta è superiore al danzatore reale in quanto «l'affettazione compare (...) quando l'anima (*vis motrix*) si trova in un punto qualunque diverso dal centro di gravità del movimento. Qui, invece il macchinista, mediante il filo metallico o quello di corda, non ha in suo potere altro che questo; così tutte le altre membra sono quelle che devono essere, cioè morte, puri pendoli, e seguono la sola legge di gravità; una qualità eccellente, che invano si cerca nella più gran parte dei ballerini»<sup>31</sup>.

Di pari passo alla “scomparsa” della figura dell'attore, si sviluppa una ricerca sempre più intensa sulla spazialità della scena e sulla sua resa simbolica. Si impone così la figura del regista, considerato una sorta *Demiurgo*, a cui è affidato il compito di fare da collante tra i vari aspetti caratterizzanti il teatro e le nuove conquiste tecnologiche che in esso si affacciano, l'unico in grado di traghettare il teatro alla sua essenza più vera che potrà svelarsi solo «quando il teatro sarà divenuto un capolavoro di meccanica, quando avrà inventata una sua tecnica, senza alcuno sforzo genererà una propria arte creativa»<sup>32</sup>.

In realtà, quello di cui parla Craig non è altro che quella interdisciplinarietà a cui, le avanguardie di inizio Novecento, aspirano, nel tentativo di creare un nuovo linguaggio a cui far riferimento, che superasse le profonde contraddizioni sociali e non solo, che dopo aver portato ad una «pura destrutturazione dei linguaggi o alla loro scomposizione analitica»<sup>33</sup>, allo scopo di farne oggetto di critica e di decodifica, venivano così riportate ad un nuovo e sperimentale unicum.

A tale unicum fa riferimento, più volte, anche Georg Fuchs, che insieme al giovane architetto Peter Behrens cominciò una nuova teorizzazione del teatro dello Jugendstil, sentendosi chiamati a «“riteatralizzare il teatro” per ripristinare la vitalità visiva e gestuale del palcoscenico»<sup>34</sup>.

---

<sup>30</sup> C.FIORILLO, *Marionette e attore nella scena teatrale delle avanguardie del primo Novecento* in “Ar.Q” (Architettura Quaderni) n.9, Electa, Napoli, Dicembre 1992, p.106. Il saggio di E.G.Craig, *L'attore e la supermarionetta*, con interessanti note critiche introduttive è riportato in E.G.Craig, *Il mio teatro*, a cura di Ferruccio Marotti, Feltrinelli, Milano, Milano, 1980, p.33 sgg.

<sup>31</sup> *Ivi*, .101.

<sup>32</sup> F.MANCINI, *op.cit.*, p.59.

<sup>33</sup> C.FIORILLO, *op.cit.*, p.102.

<sup>34</sup> P.JELAVICH, *Munich and Theatrical Modernism: Politics, Playwriting and Performance, 1890-1914*, Harvard university Press, 1985, p.186.

Per fare ciò , non solo progettaronο un nuovo tipo di edificio, una sorta di anfiteatro, in cui lo spettatore potesse focalizzare l'attenzione solo sulla scena e in cui si eliminasse la differenza sociale dei fruitori come nell'ordine dei palchi del teatro all'italiana, per sottolineare non solo l'uguaglianza di tutti gli spettatori ma anche la completa subordinazione al palcoscenico e quindi all'artista, ma auspicarono un teatro in cui tutte le barriere sociali allo stesso modo delle prospettive che davano una finta profondità, le scene realistiche, la recitazione naturale, fossero eliminate completamente per permettere allo spettatore di fruire del benefico effetto inebriante proprio del teatro<sup>35</sup>.

«In keeping with Nietzsche's *Birth of Tragedy*, Fuchs contented that intoxication was the essential element of the original theatrical experience. He believed that the first manifestation of the theatre was dance, which, with its rhythmic motion and appreciation of bodily beauty, was sublimated for of sexuality. In its archaic form dance erased the boundaries of individual existence by inducing a communal orgiastic experience. This feeling of communality was maintained even after the dancers evolved into a chanting chorus, and the chorus put forth individual actors. According to Fuchs, these elements – rhythmic motion, sung and spoken word, actor, and chorus – were harmoniously combined not only in the drama of classical Athens but also in Germanic theatre at the end of the middle ages. (...) By the nineteenth century theater no longer implied ritual spectacle or ecstatic play, but merely staged discursive literature. Fuchs believed that the nadir of this trend had been reached in the naturalist dramas of his own day, which he described as "treasure-chests of ethics, tribunals of applied psychology, cabinets of erotic curiosities"»<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> Cfr, *Ivi*, p.194.

<sup>36</sup> *Ivi*, p.195. In keeping with Nietzsche's *Birth of Tragedy*, Fuchs contented that intoxication was the essential element of the original theatrical experience. He believed that the first manifestation of the theatre was dance, which, with its rhythmic motion and appreciation of bodily beauty, was sublimated for of sexuality. In its archaic form dance erased the boundaries of individual existence by inducing a communal orgiastic experience. This feeling of communality was maintained even after the dancers evolved into a chanting chorus, and the chorus put forth individual actors. According to Fuchs, these elements – rhythmic motion, sung and spoken word, actor, and chorus – were harmoniously combined not only in the drama of classical Athens but also in Germanic theatre at the end of the middle ages. (...) By the nineteenth century theater no longer implied ritual spectacle or ecstatic play, but merely staged discursive literature. Fuchs believed that the nadir of this trend had been reached in the naturalist dramas of his own day, which he described as "treasure-chests of ethics, tribunals of applied psychology, cabinets of erotic curiosities.

Egli ebbe una profonda influenza su due produzioni di Meyerhold, in particolare, in *The Fairground Booth* di Alexander Block, in cui il regista russo fece uso del forte simbolismo disponendo machere della commedia dell'arte in un teatro all'interno del teatro con un piccolo set di scatole eretti sul palco con un palco rialzato di proprio.<sup>37</sup>

E' chiaro come sempre più si va diffondendo l'idea della danza come l'arte per eccellenza, in grado di farsi portatrice delle istanze innovatrici dell'intero teatro e, soprattutto, dello studio del corpo come elemento creatore dello spazio nel tempo, considerato nel presente e, soprattutto, in un presente "eternato". La danza viene ad essere considerata lo strumento comunicativo, primigenio, che porta in se il lato inesplorato e nascosto, presente nell'uomo e, al tempo stesso, il momento dello svelamento dell'esistenza stessa dell'uomo in quanto essere senziente e pensante.

Lo stesso Pontremoli nella sua lettura critica delle opere maggiori sulla danza del filosofo francese Paul Valéry, sostiene che si era arrivati a considerare la danza come il momento più alto dell'essere, l'origine addirittura del pensiero, affermando che «la danza è poesia in azione, evento nel quale chi danza crea un mondo che non comporta alcun "al di fuori", è una realtà seria, come dimostra il senso di mistero che sempre suscita il corpo nella sua "organizzazione, le sue risorse, i suoi limiti, le combinazioni di energie e sensibilità che contiene"».

E' un'arte fondamentale che da forma a un nuovo spazio-tempo, diverso da quello della quotidianità, è una modalità della vita interiore: "E' una poesia generale dell'azione degli esseri viventi: isola e sviluppa i caratteri di questa azione li distacca, li dispiega e fa del corpo che in quel momento possiede, un oggetto atto alle trasformazioni, alla successione degli aspetti, alla ricerca dei limiti delle potenze istantanee dell'essere". Eterno perpetuarsi del movimento, la danza è l'unico modo di incarnarsi del senso dell'essere. In quanto arte mai compiuta e sempre viva, è assoluta, archetipo di tutte le modalità espressive dell'uomo, condizione di possibilità di ogni altra arte, mito vivente dell'essenza dell'uomo e delle sue manifestazioni. Chi danza incarna il senso dell'essere e ne rivela e ricompone tutte le antinomie originarie. (...) Chi danza, per Valéry, incarna l'essenza stessa del pensiero, liberato da ogni vincolo di tipo linguistico, dialettico o concettuale. La danza è la forma che assume l'azione pensante per essere, è il pensare nell'atto stesso del suo prodursi. Nel suo svilupparsi come azione inutile, essa mette al mondo il proprio spazio-tempo e dando scacco al

---

<sup>37</sup>Cfr.S.JONES, *op.cit.*, p.185.

tempo, che rinchiude la persona nella finitezza della sua fisicità, apre un varco all'eterno e mostra la tensione dell'uomo all'infinito »<sup>38</sup>.

Nella sua analogia tra il camminare e la prosa da un lato e la danza e la poesia dall'altra, esprime chiaramente il suo pensiero sull'importanza che la danza, in quanto, espressione intima dell'animo umano abbia.

Per il professore di estetica Massimo Carboni «Come i periodi della prosa e più in generale del linguaggio ordinario, i nostri gesti e la nostra locomozione mirano, nella vita pratico-funzionale, ad uno scopo preciso; dunque scompaiono nell'uso, vengono per così dire assorbiti ed aboliti dal fine stesso che si prefiggono. Non la poesia, non la danza. Qui, al pari della parola poetica auto significante, gesti ed atti conservano il loro fine in se stessi, non scompaiono una volta compresi, non si dirigono da nessuna parte ma creano e mantengono esaltandolo un certo *stato sospeso*: perché non veicolano alcunché di avulso dalla loro natura, non appaiono transizioni, passaggi verso altro. Siamo qui in presenza quasi di un *locus classicus*. (...) Valéry si schiera dunque contro la danza “narrativa”, “raffigurativa” - che proviene dalla tradizione di Noverre<sup>39</sup> - a favore di una danza pura, autosufficiente, per così dire “astratta”»<sup>40</sup>.

Egli si inserisce con forza nelle considerazioni di inizio secolo sulla danza e più nello specifico sul significato ontologico del corpo umano, in quanto contenitore di spirito. Il movimento del danzatore non deve e non può più essere un mero rituale religioso, quella danza dionisiaca che portava ad un ritorno alla naturalità, all'istintualità primigenia, all'estasi dei sensi. Così come non può essere un mero racconto in movimento di un'opera letteraria, sebbene musicata. Essa ha un valore ben maggiore, consente all'uomo di avvicinarsi all'assoluto e nel susseguirsi della danza, istante dopo istante<sup>41</sup>, di essere la rappresentazione attraverso i propri gesti di quei mondi infiniti che l'uomo ha dentro di sé.

---

<sup>38</sup> A.PONTREMOLI, *op.cit.*, p.37.

<sup>39</sup> Jean-Georges Noverre è considerato un vero e proprio riformatore della danza. In piena epoca dei Lumi nella sua opera *Lettres sur la danse*, espresse il suo pensiero al riguardo, teorizzando dapprima e mettendo in pratica poi, da coreografo acclamato quale divenne, una vera e propria trasformazione nella cultura tersicorea. I costumi furono alleggeriti, le maschere eliminate, al fine di mostrare il vero e dare la possibilità ai danzatori di movimenti realistici ed espressività maggiore. Cfr. A.TESTA, *Storia della danza e del balletto*, Gremese Editore, Roma, 2005, p.51.

<sup>40</sup> M.CARBONI, *La mosca di Dreyer: l'opera della contingenza nelle arti*, Jaca Books, Milano, 2007, p.60.

<sup>41</sup> *Ivi*, p.64. «L'istante infatti sembra significare qualcosa di questo genere: ciò a partire da cui muta passando nell'una o nell'altra di due condizioni. Infatti non muta a partire dallo star fermo né muta a partire dal movimento quand'è ancora in movimento; anzi questa natura un po' stupefacente dell'istante

«La danza dunque non produce alcunché di esterno, di oggettuale. Nel suo *stato sospeso*, essa, in termini aristotelici, sarebbe un'arte non come poiesis ma come *praxis* della pura potenza: si arresta tra potenza e atto, l'atto non condotto fino al suo compimento "naturale", il gesto è esibito come tale. È forse in ragione di questa sua sorta di originalità (...) che la danza, più che un'arte tra le altre, può apparire come la possibilità stessa di ogni arte.(...) perché ci indirizza verso «un'altra esistenza tutta capace dei momenti più rari della nostra, tutta composta dei valori-limite delle nostre facoltà». (...) Disciplina i movimenti non utilitari di dissipazione e crea l'*état dansant*, lo stato danzante perfettamente autonomo (...), costruisce lo spaziotempo in cui si muove sfidando la gravità all'incontro tra simmetria e forza, schema ritmico e leggerezza»<sup>42</sup>.

Senza dubbio in Valéry emergono le influenze di Mallarmé<sup>43</sup> quando si parla di danza come opera d'arte in cui riassumere la poesia pura, nel tentativo di superare l'immanenza di un corpo troppo stretto per uno spirito volto all'assoluto, in grado di svelare quelle che sono le essenze nascoste dell'essere.

Tuttavia, nel pensiero di Mallarmé non appare quell'imprescindibile bisogno che si trova in Valéry di collegare l'opera alla componente danzante, in quanto espressione del pensiero stesso in un continuo movimento.<sup>44</sup> La stessa differenza delle funzionalità del corpo che considera Valéry quando distingue tra funzione fisica dell'organismo necessaria alla sopravvivenza organica e la funzione non necessaria alla

---

si situa tra il movimenti e la quiete, senza essere in alcun tempo, e procedendo dall'uno in direzione dell'altro ciò che si muove muta passando nello star fermo e ciò che sta fermo passando nel muoversi. - C'è il rischio. - Anche l'uno allora, se appunto sta fermo e si muove, muterà passando nell'una o nell'altra condizione, perché solo così potrà fare l'una e l'altra cosa, ma mutando muta istantaneamente e quando muta, non può essere in alcun tempo e in quell'istante né si muoverà né starà fermo».

<sup>42</sup> *Ivi*, p.61.

<sup>43</sup> B.SCAPOLO, *Comprendere il limite. L'indagine delle choses divines in Paul Valéry*, Pellegrini, Cosenza, 2007, p.92. «Valéry ammette esplicitamente che "soltanto S(tèhane) M(allarmé) e io – (molto diversamente) abbiamo isolato, denudato, consacrato, custodito e adorato in segreto l'idolo astratto dell'io perfetto – ossia della *self-consciousness*, eredità di Poe"; (...) la differenza più profonda tra Valéry e Mallarmé sta proprio in questa valenza, tutta pratica, del *faire* creativo-compositivo: l'intento di Valéry non fu mai quello di essere poeta quanto piuttosto quello di un *faire*, che è insieme un farsi, un costruire il proprio io. Laddove la poesia è per Mallarmé "l'oggetto essenziale e unico", per Valéry essa diventa "una particolare applicazione dei poteri dell'*esprit*"».

<sup>44</sup> Cfr. B.SCAPOLO, *Ivi*, p.117 e sg.

sopravvivenza<sup>45</sup> serve al filosofo a sottolineare come determinate gestualità e atti del corpo umano<sup>46</sup> siano funzionali all'agognato raggiungimento della trascendenza.

Al di sopra di tutte le arti, essa è l'unica che riesce a fare da tramite tra l'uomo e i suoi sogni, la sua spiritualità. «Valéry attraverso le parole di Socrate<sup>47</sup>, riesce a ridurre la danza non più a uno spettacolo, a un fregio, ma a un bisogno che va oltre la convenzione del linguaggio, a un istinto insomma, a un segno naturale, per cui la danza diventa un rimedio al male di vivere, un'estasi, uno spasimo, la necessità di rompere l'indugio e la pesantezza del sangue, e l'attrito, e la vecchiaia della materia.

La danza è slancio, è rischio, è una caduta ne di là, è un modo di essere estremamente teso, una polarizzazione dei sensi. Socrate sa che il calcolo arriverebbe troppo tardi, che la danzatrice non si sposterebbe di un millimetro se dovesse decidere ogni gesto con la sua volontà. Valéry deve riconoscere (nonostante il suo millantato razionalismo ndr) la presenza di un demone, è costretto infine a dare alla danza un significato romantico»<sup>48</sup>. Il corpo della danzatrice diviene il mezzo espressivo di ciò che è in sé ma anche modello universale di ogni essere, un'affermazione da parte del corpo, in grado di fissare al di là dello spazio e del tempo un lampo di infinito, dando forma con il movimento al pensiero, ad un pensiero libero da ogni implicazione linguistica e

---

<sup>45</sup> A proposito della funzione corporea, nota anche come quarto corpo, Alessandro Pontremoli riporta le parole di Valéry, che nel testo *Réflexions simples sur le corps* del 1943, afferma «Per ognuno di noi esiste un Quarto Corpo, che posso indifferentemente chiamare il Corpo Reale oppure il Corpo Immaginario. (...) la conoscenza tramite lo spirito è una produzione di ciò che questo Quarto Corpo non è. Tutto ciò che è, per noi, maschera necessariamente e irrevocabilmente qualcosa che può essere». A.PONTREMOLI, *op.cit.*, p.38.

<sup>46</sup> «O mio corpo, che mi richiami tutti gl'istanti alla natura del mio istinto, all'equilibrio dei tuoi organi ed alle giuste proporzioni delle tue parti essenziali onde tu esisti e in torni in seno alle cose mobili: vigila sull'opera mia, insegnami con mistero le schiette necessità della natura, comunicami la magistrale arte, che tu possiedi e da cui sei fatto, di sopravvivere alle stagioni e di vincere il caso. Fa ch'io trovi nella tua alleanza il senso delle cose vere: modera, rafforza, consolida i miei pensieri.(...) Ben tu sei la misura del mondo, che lamia anima coglie solo all'esterno e conosce senza profondità e così vanamente da porsi talvolta, dubitante del Sole, a ordinarlo fra i suoi sogni... L'anima, infatuata delle sue effimere, si ritiene capace di infinite realtà diverse e immagina l'esistenza di altri mondi, ma tu la richiami come l'ancora richiama aa se la nave...» A.OTTIERI, *I numeri, le parole. Sul Furor mathematicus di Leonardo Sinisgalli*, Franco Angeli, Milano, 2002, p.58. Nota 27. (P.Valéry, Eupalino o dell'Architettura)

<sup>47</sup> Il riferimento è al dialogo tra i personaggi del Simposio di Platone, Socrate, Fedro e il medico Erissimaco presente nell'opera *L'anima e la danza* dello stesso Valéry pubblicato in Francia nel 1923, in cui si delinea chiaramente l'estetica valéryniana della danza, derivante dalla riflessione sull'antitetica (e tipica di Mallarmé) opposizione tra pensiero e poesia. I tre protagonisti discutono del rapporto tra la danza e la bellezza, la poesia e l'amore, confrontando la loro "pesantezza" umana con la leggiadria e ineffabilità della danzatrice.

<sup>48</sup> A.OTTIERI, *I numeri, le parole. Sul Furor mathematicus di Leonardo Sinisgalli*, Franco Angeli, Milano, 2002, p.58. Nota 28. Sinisgalli L., *L'anima e la danza*, in Id., *Furor mathematicus*, p.202.

dialettica con la creazione di uno proprio spazio-tempo che lo definisce in quanto tale. In sintesi, «con la sua forza cinetico-visiva, la danzatrice occupa il centro di un moto universale e cosmico e, anche quando è ferma o cessa di muoversi, custodisce in sé il principio del mobile, è come l'asse stabile della mobilità, il motore immobile del movimento»<sup>49</sup>.

Quando il corpo danza, in quel momento e solo in quel momento, si verifica l'incontro tra il divino e l'umano. La capacità creatrice divina trova il suo medium nel corpo che, sebbene, apparentemente limitato nel movimento, al ritmo della musica o del silenzio, rompe ogni necessario schematismo atto alla pura funzionalità e con un susseguirsi di “inutili” movimenti crea, dando origine a continue pulsioni verso l'Infinito.

---

<sup>49</sup> C.DI RIENZO, *Mallarmé e Valéry: leggere la danza* in *Ágalma*, rivista di studi culturali e di estetica, , Mimesis Edizioni, Sesto San Giovanni, N.23, Aprile 2012, p.(online?)



Come il corpo trova la massima realizzazione nella danza, così, per Valéry l'Architettura trova nella Musica la sua arte sorella. Egli afferma tramite Eupalino che gli stessi edifici hanno la capacità di fare musica: «Dimmi, giacché sei tanto sensibile agli effetti dell'architettura, non hai osservato passeggiando in questa città, come tra gli edifici che la popolano taluni siano muti, ed altri parlino, mentre altri ancora, e son più rari, cantano? E non il loro ufficio né il loro aspetto d'insieme così li anima o li riduce al silenzio, ma l'ingegno del costruttore o piuttosto il favore delle Muse»<sup>50</sup>.

Si può, quindi leggere, una sorta di relazione tra i rapporti corpo-danza e musica-architettura, che li lega in maniera osmotica in quello che viene definito «misticismo lucido». È sempre Eupalino che afferma che «nell'eseguire nulla è trascurabile» e «il mio tempio (...) dovrà muovere gli uomini come li muove l'oggetto amato». Tali definizioni riferite alle due arti rimandano al pensiero di Valéry sul *the mysticism of understanding*<sup>51</sup>, sulla possibilità di rimandare in maniera mistica ad altro tentando di dare al tutto una cartesiana interpretazione, che ogni cosa che *compone* deve rinviare ad altro.

La composizione di un'opera, di una forma devono eccitare il pensiero, stimolare lo spirito, il suo pensiero giunge al culmine quando afferma che l'«architettura è espressione che esattamente risponde alla ricerca di una “conformità quasi miracolosa di un oggetto con la funzione cui questo deve adempiere”; tra le arti, essa è quella che fornisce il modello per la messa in forma del proprio *faire*»<sup>52</sup>. Il corpo, che altro non è

---

<sup>50</sup> A. OTTERI, *op.cit.*, p.74.

<sup>51</sup> Cfr. B. SCAPOLLO, *op.cit.*, p.166. Alla lettera, il misticismo della comprensione.

<sup>52</sup> Cfr. B. SCAPOLLO, *op.cit.*, p.100 e sg. «Il *logos* dell'architetto Eupalinos, il cui «modo di fare è il modo stesso di Dio», consente immediatamente al dialogo tra Fedro e Socrate di schiudersi sulle capitali questioni che fungono da indispensabile «cornice di risonanze» (...), permettendo una comprensione più precisa delle problematiche formali connesse alle *choses divines*. Due sono le massime che l'architetto Eupalinos fornisce al dialogo di Fedro e Socrate, che possono essere com-prese nella

se non «la magnifica architettura “che (l’anima ndr) s’era fatta per abitarvi”»<sup>53</sup>, danza; l’edificio canta, entrambi si animano, trascendendo le loro mere necessarie funzioni e portano l’uomo a toccare il proprio Sé creatore con mano.

Per Valéry «”tutte le arti sono forme differenziate dell’azione, e (...) vanno analizzate in termini di azione”; la cifra della danza alla pratica del faire e dei suoi composti (de-faire, re-faire, par-feire) in altri termini all’esercizio di pensiero dell’atto stesso del suo farsi, del suo pro-dursi, ovvero nel momento stesso del passaggio da una potenza ad un atto: la danza diviene quindi precisa metafora dell’intimità del proprio laboratorio mentale, dove il produrre eccita l’esprit più del prodotto; in particolare essa è declinata come “una poesia generale dell’azione degli esseri viventi: isola e sviluppa i caratteri essenziali di questa azione, li distacca, li dispiega, e fa del corpo che in quel momento possiede, un oggetto atto alle trasformazioni, alla successione degli aspetti, alla ricerca dei limiti delle potenze istantanee dell’essere”»<sup>54</sup>.

Con le sue complesse teorie, Valéry, risulta, così, essere uno tra i primi a gettare le basi di una tensione verso l’antinaturalismo e l’astrattismo nell’ambito delle rappresentazioni teatrali e nell’architettura in generale, in continua opposizione con le avanguardie dei primi decenni del secolo, con le loro anomalie e stravolgimenti, di cui, afferma, di non comprendere il senso, affermando tuttavia (in una lettera a Gidé) di sentirsi un sistema nervoso dadaista<sup>55</sup>. Soprattutto, come tutti gli intellettuali che nei primi decenni del XX secolo avevano cominciato una profonda riflessione sulla «struttura ontologica dell’uomo»<sup>56</sup> mettendo alla base il movimento (e le sue possibilità) del corpo nella danza, ripone, influenzato dalla filosofia nietzschiana,

---

formula “misticismo lucido”: «nell’eseguire nulla è trascurabile» e «il mio tempio (...) dovrà muovere gli uomini come li muove l’oggetto amato». Per intendere queste due caratterizzazioni, collocate sotto due arti, quelle architettonica e quella musicale (le quali rendono divino il discorso di Eupalinos agli occhi di Socrate), si deve primariamente considerare che per Valéry «si può pensare geometricamente ad ogni cosa, cioè rimpiazzarla con elementi puri, delimitati nettamente e attraverso forme» così come «si può pensare misticamente, cioè aggiungere un mondo nascosto al mondo dato»; in altri termini, le due coordinate equivalgono al dire che qualunque cosa po’ essere com-presa nel dominio della composizione in cui nessun elemento va trascurato, così come è necessario che la composizione com-prenda qualcosa che, in un modo mistico, rinvii ad altro da sé. La mistica ancora una volta, si pone come termine ineluttabile di paragone e confronto caratterizzante l’attività del faire; l’architettura (che modella le forme) e la musica (che permette l’oltrepassamento della forma) sono tra le arti a cui costantemente Valéry si è riferito per la sua poietica, in quanto esse sono com-prese, possono rimandare ad altro, e muovere «come muove l’oggetto amato».

<sup>53</sup> A. OTTERI, *op.cit.*, p.57.

<sup>54</sup> B. SCAPOLLO, *op.cit.*, p.117.

<sup>55</sup> Cfr. M. CARBONI, *op.cit.*, p.88.

<sup>56</sup> A. PONTREMOLI, *op.cit.*, p.38.

nell'uomo e nella sua struttura fisica la risposta al superamento, dell'«identificazione Assoluto con Dio, va alla ricerca di un nuovo centro dove poter collocare il senso dell'essere e la sua ritrovata identità»<sup>57</sup>, aprendo il campo alla sperimentazione dell'Assoluto raggiunto dall'uomo attraverso il corpo stesso.

Seguendo la chiave della rappresentazione antinaturalistica della scena, una nuova corrente, che ebbe una diffusione dirompente e che finì per mutare per sempre il corso dell'arte coreutica e coreografica, cominciò a manifestarsi nella Russia imperiale, centro da sempre del conservatorismo e del classicismo esasperato, luogo di una serie di mutamenti in ambito politico, sociale, culturale, a cui contribuiva in maniera determinante una grave crisi economica.

Per oltre un ventennio, intorno alla figura del geniale impresario Sergei Pavlovich Diaghilev e ai suoi *Ballets Russes*, il corpo di danza, da lui creato nel 1909, si andò sviluppando, una nuova concezione di teatro in cui tutte le arti, convergevano in una sorta di universalismo e che ebbe a rivoluzionare l'arte della rappresentazione e l'architettura, non solo quella di scena. «L'effetto del gusto sul pubblico dei **Ballets Russes** di Diaghilev fu sensazionale e di vasta portata. Grazie a quello che ammiravano nelle sue produzioni la gente si vestì in maniera differente e adottò uno stile differente per l'arredamento e le decorazioni delle loro case. Nel lungo periodo, altre persone dovettero cambiare il loro modo di presentare il balletto (e anche l'opera, in una certa misura). E il suo esempio ispirò un'importante rinascita dell'arte della danza nell'occidente»<sup>58</sup>.

Fin dal primo numero del *Mir iskusstva*<sup>59</sup> si capì che era in atto un acceso dibattito tra diverse generazioni di artisti russi<sup>60</sup> ma che, ormai, era impellente il desiderio di trovare una nuova via d'espressione delle arti russe che dopo, la famosa *golden age*, di

---

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> J.PERCIVAL, *The world of Diaghilev*, Herbert Press Limited, London, 1979, p.7.

<sup>59</sup> *Mir iskusstva*, cioè *Il mondo dell'arte* era una rivista d'avanguardia, che Diaghilev aveva fondato nel 1939, grazie all'appoggio economico di alcuni mecenati tra cui la principessa M.K. Tenishev. «Propagandista e didattico nei toni, questa era una seria rivista di pittura, arti applicate, teatro, musica e letteratura, a cui partecipava la maggior parte della cerchia di amici di Diaghilev (tra i quali avranno una grande influenza nei suoi futuri lavori: il pittore-scenografo Lèon Bakst, lo scenografo e costumista Alexandre Benois e il pittore Kostantin Somov ndr). Infine avevano una piattaforma comune per confrontare le proprie visioni; per incoraggiare il movimento moderno e rivelare ai Russi la ricchezza della loro propria arte. Ma non erano interessati solo alle idee- dovettero superare diversi ostacoli per ottenere caratteri tipografici migliorati, carta e cliché per le illustrazioni, così che la rivista divenne un contenitore di bellezza già in sé stessa». J.PERCIVAL, *op.cit.*, p.12.

<sup>60</sup> Cfr. J.E.BOWLT, Z.TREGULOVA, N.ROSTICHER GIORDANO, *A Feast of Wonders, Serghei Diaghilev and the Ballets Russes*, Skira, Milano, 2009, p. 53.

più dimezzo secolo prima, avevano visto una battuta di arresto e un fermarsi a godere dei propri successi.

Il balletto classico aveva raggiunto il suo apice e, paradossalmente, il punto di declino con *The Sleeping Beauty* nel 1890, coreografato da Petipa e, soprattutto, con le scene del francofilo conservatore Ivan Alexandrovich Vsevolozhsky. Tali scene, tra le più costose ed elaborate mai eseguite, avevano come riferimento storico il periodo francese del Re Sole, nel tentativo di rifarsi alle origini del balletto, e, pur avendo riscosso successo nel pubblico, erano state considerate davvero eccessive e ridondanti. Furono fortemente criticate (quasi sempre in maniera negativa) dai critici e dagli artisti dell'epoca che assistettero alla messinscena. Solo Benois, scrivendo, anni dopo, su tale allestimento, affermò che la ricreazione del passato era stato il punto di successo maggiore (dell'opera stessa ndr), affermando che «L'idea di Vsevolozhsky era di mettere a contrasto due differenti epoche, diverse da alcune centinaia di anni.... Questo "ponte", che congiungeva due secoli, dava al balletto uno singolare poetico fascino. L'idea era stata eseguita da Vsevolozhsky con tatto rimarchevole nello stile (che vi era ndr) dei tempi di Perrault<sup>61</sup> stesso. L'epoca più distante era presentata in maniera alquanto fantastica: il periodo contemporaneo a Perrault era realisticamente storico»<sup>62</sup>. La maggior parte dei commenti furono però a dir poco spietati: il quotidiano *Peterburgskaya gazeta* definì «Sleeping Beauty un "museo di oggetti di scena, e niente altro"»<sup>63</sup>.

La reazione a questo estremo realismo, condito di eccessivi decori e stucchi dorati fu, quindi, inarrestabile. Letterati, artisti, poeti, pittori così come scienziati e tecnici furono travolti da questo nuovo rinascimento culturale, che i poeti e i pittori individuarono immediatamente come *Silver Age*, per distinguersi dalla precedente *Golden Age*.

---

<sup>61</sup> Charles Perrault (1628, 1703) è l'autore francese di *The Sleeping Beauty*, il racconto su cui si basa il balletto omonimo musicato nel 1890 dal compositore russo Pyotr Ilyich Tchaikovsky. È ambientato nella Francia a lui contemporanea, sebbene, basata sulla fiaba *Sole, Luna e Talia*, tratta da *Lo cunto de li cunti* o *Pentamerone* del giugliese Giambattista Basile (1634), che a sua volta si era rifatto alla romanza anonima francese *Perceforest* datata, ipoteticamente, all'inizio del XIV secolo. Cfr. J.DUNLOP, *The History of Fiction: Being a Critical Account of the Most Celebrated rose works of fiction, from the earliest Greek romances to the novels of the present day*, Carey and Hart, Filadelfia, 1842, p.379.

<sup>62</sup>T.SCHOLL, *From Petipa to Balanchine: Classical Revival and the Modernisation of Ballet*, Taylor & Francis, London, 2004, p.22.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

Gli artisti e intellettuali che si strinsero intorno a Diaghilev, puntavano tutti ad allontanarsi dall'accademismo imperiale e da quelle forme di realismo, non più consone alla reale situazione della storia politica, sociale e, ovviamente anche di quella individuale dei singoli.

Alla base della loro arte era possibile ritrovare, comunque, influenze e condivisioni del pensiero degli artisti più disparati anche del passato: John Ruskin, Friedrich Nietzsche, Edward Burne-Jones, Aleksandr Golovin, passando per Manet fino ad arrivare a Goya. Inoltre, essi guardavano con grande attenzione i cosiddetti Neo-National painters<sup>64</sup>, che erano i fautori di un revival decorativo dell'arte russa e che posero la base per lo *style moderne*, movimento Russo equivalente all'Art Nouveau<sup>65</sup>. Ognuno dei collaboratori del *Mir iskusstva* aveva una propria idea di ciò che significasse cultura e sulla sua espressione. Diaghilev era attratto dalla cultura classica, «identificava lo zenith della cultura con “l'Egitto, la Grecia, e il Medio Evo” e gli eroi di quella cultura con “Giotto, Shakespeare e Bach”»<sup>66</sup>; Benois e Somov erano, invece, attratti dal periodo dei fasti a Versailles, Bakst dall'Egitto, Grecia e dall'Oriente e Golovin dalla tradizione spagnola e tutti erano anche molto sensibili alle tradizioni popolari, ai miti.<sup>67</sup>

Nella loro ideologia c'era, quindi, anche il guardare al passato come unica via per riuscire a realizzare quel rinascimento delle arti tanto agognato. Alla fine dell'importante e innovativo vernissage *Historical and Artistic Exhibition of Russian Portraits*, svoltosi a San Pietroburgo nel 1905, lo stesso Diaghilev affermò: «We are witness to a great historical moment of reckoning and ending in the name of a new, unknown culture»<sup>68</sup>. La frattura con i conservatori era ormai ampia, la svolta era alle porte, l'apertura ad altre culture anche. Benois affermò: «The forms which have grown naturally from the Russian soil are closer to the Russian heart. However, to cease being a European now... would be odd, even absurd. That is why, alongside works of our own national art, we will not fear to present all things foreign and European»<sup>69</sup>.

---

<sup>64</sup> J.E.BOWLT, Z.TREGULOVA, N.ROSTICHER GIORDANO, *op.cit.*, p.58.

<sup>65</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> *Ivi*, p.59. «Siamo testimoni di un grande momento storico di valutazione e conclusione in nome di una nuova, sconosciuta cultura».

<sup>69</sup> «Le forme che sono cresciute in maniera naturale dal suolo Russo sono più vicine al cuore della Russia. In ogni caso, cessare di essere Europei adesso... sarebbe bizzarro, addirittura assurdo. Questo è il perché, accanto alle opere della nostra arte nazionale, noi non temeremo di presentare tutti i prodotti stranieri ed Europei».

La massima espressione del pensiero di Diaghilev e della sua sperimentazione fu, dunque, la creazione dei *Ballets Russes*, attraverso cui fu possibile sperimentare e portare al punto massimo la nuova Silver Age dell'arte russa. Uno dei motivi per cui fu considerata proprio la danza l'arte d'elezione di tale ricerca, fu che intorno ad essa ruotavano e si fondevano tutte le altre arti e l'insieme del sapere umano: la musica, l'architettura, la fisica del corpo umano, la pittura. Con i *Ballets Russes* finirono per collaborare i più innovativi musicisti del nuovo secolo tra cui Claude Debussy, Igor Stravinsky, Maurice Ravel, Erik Satie e Nicholas Nabokov, che, accanto ai coreografi e agli scenografi scelti da Diaghilev diedero vita ad esibizioni indimenticabili, che seppero segnare un'epoca.

La prima *Saison Russe* ebbe luogo nel 1909 a Parigi, al Théâtre du Châtelet, restaurato proprio per l'occasione, ma , fu soltanto due anni dopo che nacque il vero e proprio corpo di ballo noto come i *Ballets Russes*. Il primo dei coreografi chiamati dal geniale impresario fu Mikhail Fokine, già insegnante del Balletto Imperiale Russo, tra i danzatori, tutti provenienti dalla medesima e prestigiosa scuola ci furono Anna Pavlova, Tamara Karsavina, , Bronislava Nijinska, Diana Gould Alicia Markova Michel Fokine, Serge Lifar, Léonide Massine, Anton Dolin, George Balanchine, Valentin Zeglovsky, Theodore Kosloff, Adolph Bolm, e in particolare, Vaslav Nijinsky, considerato il più talentuoso tra i danzatori e, soprattutto, l'incarnazione dell'ideale di “corpo che danza” che Diaghilev aveva in mente.

A partire dalla prima messinscena di *Le Pavillion d'Armide*, musicata da Nikolai Tcherepnin, con le scenografie di Benois, le coreografie di Fokine e con le étoile Pavlova e Nijinsky fu chiaro che le produzioni dei *Ballets Russes* sarebbero state dei «new ballet»<sup>70</sup>, che la cui fama avrebbe attraversato tutto il secolo a venire.

---

<sup>70</sup> J.PERCIVAL, *op.cit.*, p. 17. Tale definizione fu data da Mikhail Fokine, alla messinscena del 1909. Durante le prove il Granduca Vladimir (zio dello zar) uno dei mecenati di Diaghilev era morto e la ballerina Kchessinskaya (compagna prima dello Zar e poi del Granduca André) che doveva prendere parte alla stagione, ebbe una discussione con Diaghilev, probabilmente perché pensava che il suo ruolo fosse troppo breve. La perdita di questo supporto fondamentale portò al ritiro del sussidi promesso e anche l'uso del teatro per le prove fu improvvisamente rifiutato. Questo colpo rese necessario tagliare drasticamente, sebbene Diaghilev riuscì a raccogliere un sufficiente supporto privato per evitare di cancellare la stagione. Decise di presentare solo un'opera intera, *Ivan the Terrible* , e un atto ciascuno dall'*Igor* e *Ruslan*, ognuno di queste da essere dati in un programma con due balletti. Era stato già deciso di mostrare *Le Pavillon d'Armide* e due altre esistenti balletti da Fokine, *Chopiniana* e *An Egyptian Night*. Tutti subirono alcuni cambiamenti sotto l'insistenza di Diaghilev, incluso un nuovo titolo per il balletto di Chopin- che così raggiunse l'immortalità come *Les Sylphides* – e una storia revisionata storia, le scene (da Bakst), spartito e titolo (*Cleopâtra*) per il balletto Egiziano. Per questo, alcuni brani di Arensky furono rimpiazzati da Diaghilev con composizioni dalle opere dal balletto *The Seasons* di Glazunov e un nuovo

Sebbene, infatti, sia chiaramente visibile una differenza tra i balletti messinscena prima dello scoppi della Grande Guerra e quelli che invece seguirono, come un tessuto composto da molteplici materiali e con orditure differenti, i *Ballets* si svilupparono sempre più fino ad arrivare ad una vera e propria universalità per il loro inconfondibile stile, guidati da un Diaghilev che la guerra e le relative vicissitudini avevano mutato. «Parlando in generale, si può fare una distinzione tra le generazioni pre e post-guerra, ma un altro riscontro può essere ancora più significativo: una generazione che aveva salutato il ventesimo secolo proprio all'inizio della loro carriera professionale, pieno di una fervente speranza e delle più ottimistiche aspettative – e un gruppo di un'altra età sopravvissuto alla Guerra Mondiale da adolescenti e che si affacciavano alle loro nuove vite in tempo di pace, completamente consapevoli dell'irraggiungibilità degli alti ideali e della gravità del disastro umanitario che avevano vissuto. I primi avevano creduto nei miracoli che il nuovo secolo stava per portare – e la poesia Simbolista Russa, la più potente tendenza della cosiddetta Silver Age, era piena di tali miracolose aspettative; i secondi, se poi credevano in qualcosa, tendevano ad avere fede solo in loro stessi – nella loro energia ed imprenditorialità, nel loro successo e nella buona sorte. Non cercavano alcun miracolo e non se ne aspettavano alcuno.

Queste sono le due generazioni psicologiche ed estetiche degli artisti di Diaghilev, vicini come età, ma così differenti in senso umano. Anna Pavlova, Tamara Karsavina e Vaslav Nijinsky, per nominare tre delle più leggendarie e luminose star, rappresentavano la Silver Age come incarnazione artistica e corporea del sublime spirito poetico di cui quell'era era permeata e la bellezza esaltata che era adorata»<sup>71</sup>.

Tra gli altri, ovviamente spicca, soprattutto, la figura di Mikhail Fokine, inizialmente ballerino e coreografo, poi “solo” coreografo ufficiale dei *Ballets*, che seppe dare all'intero corpo di ballo l'anima innovativa, trasmettendo ad ogni singolo danzatore il suo pensiero e la sua tecnica.

Già a partire dal primo allestimento della *Chopiniana* (..), in cui la mano di Diaghilev aveva profondamente mutato la struttura primitiva, Fokine riuscì a far emergere il pensiero assolutamente antitetico alla linea dei seguaci di Petipa, che avevano portato le messinscena di quest'ultimo al culmine del formalismo, superando anche quel naturalismo conservatore così intrinseco al repertorio del Balletto Imperiale Russo.

---

finale scritto da Tcherepnin. Solo la vecchia amica di Diaghilev Valetchka Nouvel, sembra, sebbene ci fosse qualcosa di bizzarro sull'uso come un'insalata russa di uno spartito; anche la sola obiezione di Fokine era che “Sarà un nuovo balletto».

<sup>71</sup> J.E.BOWLT, Z.TREGULOVA, N.ROSTICHER GIORDANO, *op.cit.*, p.65.

Lynn Garafola, nota storica della danza, scrive sul come cogliere il senso del “naturalismo” vissuto da Fokine nel periodo della propria giovinezza: «Today, naturalism has fallen into disrepute, and when we speak of this scientific offspring of realism, the tone is apt to be disparaging. Yet in its time naturalism was a galvanizing imaginative force that hurtled the artist into the real world of slums, mines, brothels, and vaudeville theatres; taught him the empirical method of the scientist; and impressed upon him the art was a vehicle of social change. Although Fokine eschewed the lower depths, from an early age his inquisitive mind probed beyond Theater Street»<sup>72</sup>. Aggiungendo che l'indole curiosa lo aveva portato a viaggiare per l'impero, toccando Mosca, Kiev, il Volga, il Mar Caspio e per l'Europa, giungendo a visitare Budapest, Vienna e in Italia, dove «before the treasure-troves of Venice, Florence, Rome and Pompeii, the dancer stood “in awe, in admiration, in a trance”. Everywhere he went he found evidence of dance»<sup>73</sup>.

I bagliori, gli spunti visivi e sensibili, le esperienze che egli fece durante questi viaggi, furono fondamentali per la sua formazione, giungendo ad essere la base di quella che la Garafola definisce «the Liberating Aesthetic» di Mikhail Fokine. Tutto ciò è estremamente palese quando si pensa alle sue coreografie in cui da una parte c'è un forte richiamo al classicismo e dall'altra una tensione alla tradizionale e in parte folkloristica cultura russa; Fokine riuscì ad unire entrambi le componenti, a fonderle riuscendo a superare senza farsi influenza né dal clima formalistico manierista in cui era cresciuto né dalla necessità di fare tabula rasa del passato in toto. Il suo era un richiamo, soprattutto all'autenticità, già nel 1904 scriveva: «(to)make an experiment in producing a Greek ballet in spirit of the (Hellenic) age... No ballet-master could commit the following mistake:arrange dances for Russian peasants in the style of Louis XV o... create dances in the manner of the Russian *trepak* to a French theme. Then

---

<sup>72</sup> L.GARAFOLA, *Diaghilev's Ballets Russes*, Da Capo Press, New York, 1998, p.9. «Oggi, il naturalismo è caduta in disrepute, e quando si parla di questo prole scientifica di realismo, il tono è suscettibile di essere sprezzante. Eppure, nel suo naturalismo tempo era una forza immaginativa galvanizzante che precipitò l'artista nel mondo reale delle baraccopoli, miniere, bordelli e teatri di vaudeville; gli ha insegnato il metodo empirico dello scienziato; e colpito su di lui l'arte era un veicolo di cambiamento sociale. Sebbene Fokine evitò i bassifondi, fin dalla tenera età la sua mente curiosa sondato oltre Theater Street».

<sup>73</sup> *Ibidem*. « prima che i suoi tesori di Venezia, Firenze, Roma e Pompei, la ballerina si trovava "in soggezione, ammirazione, in trance". Ovunque andasse trovò prove di ballo»



why permit the constant error in productions based on subjects from Ancient Greece shall Greeks dance the French way?»<sup>74</sup>.

Quando giunse, nel 1910, ai *Ballets* il maestro Enrico Cecchetti<sup>75</sup> dal Balletto Imperiale Russo, ormai divenuto Teatro Mariinskij, a fare da “allenatore” ai danzatori, Fokine fu ancora maggiormente a suo agio nel concepire sequenze e coreografie, moderne e tecnicamente ardite. Per poter far ciò Fokine focalizza la creazione dei movimenti coreografici sulla considerazione del tempo in cui viene creata la sequenza e sulla sua ambientazione, nel caso ci fosse un racconto da seguire nel balletto, evitando di comporre sequenze di passi a fini puramente virtuosistici, cioè «credeva che il tema, il periodo, e lo stile nel balletto debba conformarsi al tempo e al luogo dell'azione scenica; che l'osservazione empirica e la ricerca debbano accompagnare l'atto della creazione; che l'espressività debba essere arginata direttamente dalla fedeltà alla natura»<sup>76</sup> i solisti devono integrarsi con l'intero corpo di ballo, la cui espressività corale è essa stessa parte fondante delle sequenze coreografiche.

Il ruolo della mimica è fondamentale che non deve limitarsi ad accenni di mano e piccole sottolineature dell'azione scenica ma deve coinvolgere l'intero corpo del danzatore, che diventa così interprete in ogni momento dell'azione drammaturgica in svolgimento. In questo è chiara l'influenza del maestro Cecchetti, le cui doti di “mimo” erano note ovunque<sup>77</sup>. A tal proposito Fokine stesso scriverà in *Memoirs of a Ballet Master*: «”Quando io danzavo un ruolo da “mimo” (...) Io rappresentavo un'autentica immagine del periodo. Ma quando danzavo una parte “classica”, raffiguravo un primo ballerino – al di fuori dei confini di spazio e tempo... sentivo che, più autentici storicamente erano i costumi dei mimi, ... più idioti noi, i ballerini classici, dovevamo apparire tra loro.. in calzamaglie rosa e gonne corte somiglianti ad ombrelli aperti»<sup>78</sup>.

In sostanza quel dualismo che, a partire dal periodo romantico, si era sviluppato nel balletto classico tra il realismo e il classicismo, considerato più o meno

---

<sup>74</sup> *Ivi*, p.8. «(a) fare un esperimento nella produzione di un balletto in greco spirito (Hellenic) età ... Nessun insegnante di danza commetterebbe il seguente errore: organizzare balli per contadini russi in stile Luigi XV o ... creare danze alla maniera del *trepak* russo a un tema Frech. Allora perché permettere l'errore costante nelle produzioni sulla base di soggetti (tratti ndr) dalla Grecia antica: i Greci danzerebbero in stile francese?».

<sup>75</sup>

<sup>76</sup> L.GARAFOLA, *op.cit.*, p.10.

<sup>77</sup> *Ivi*, p.8

<sup>78</sup> *Ibidem*.

complementare a seconda dei coreografi e che si rifletteva nella stessa struttura narrativa del balletto nell'alternarsi tra scene di mimo e scene di danza; tra danze di cosiddette di carattere e di derivazione folkloristica e quelle puramente accademiche; tra la gestualità pantomimica alternata a quella simbolista; tra l'uso di costumi storicamente accurati accostati ai tutù fino alle scarpe da mezzapunta e a quelle da punta<sup>79</sup>. Questo dualismo divenuto quasi una convenzione era per Fokine un «anatema»<sup>80</sup>, l'unica scelta possibile per lui era accostarsi ad un realismo che fosse in grado di contestualizzare anche riferimenti al periodo classico, senza perdersi in virtuosismi e acrobazie, e di rinverdire una lettura delle danze di carattere, ferme ad interpretazioni a volte confuse.

La danza doveva essere un unicum con la musica. Anzi sottolineava come la danza dovesse essere in accordo, oltre che con la musica, anche con tutte le altre arti, come la pittura e la scenografia; tutte dovevano poter essere liberamente espresse ed espresse al massimo<sup>81</sup>, riuscendo al tempo stesso a creare quell'unità, intesa come espressione della perfettibilità dell'essere umano. Egli creò quello che divenne conosciuto come il «*genre nouveau*, una forma indipendente d'accademia e identificata esclusivamente con gli stili nazionali ed etnici del movimento»<sup>82</sup>.

Per Fokine quello che era essenziale e su cui l'intera azione come coreografo era focalizzata, era il corpo stesso del danzatore. Per la creazione delle sue coreografie, che inizialmente aveva danzato egli stesso, si avvale, come già detto, dei grandi ballerini del Marijinskj. In particolare ad ispirare le sue coreografie di maggior successo furono Anna Pavlova e Nijinsky. i cui corpi, dotati per natura e scolpiti dal metodo Cecchetti, furono lo strumento attraverso il quale la danza dei *Ballets Russes* di Fokine poté mostrarsi così innovativa.

Fin dall'inizio egli si concentrò sulla "liberazione" della parte alta del corpo, il busto e le braccia, poco considerati come elementi di espressività. Lynn Garafola afferma che «His aim in both instances was to heighten the expressiveness of the body by extending its lines and enhancing its plasticity and three-dimensionality»<sup>83</sup>.

L'intenzione di permettere al corpo di esprimersi nella sua interezza portò alle prime considerazioni a cui furono chiamati a rispondere non solo lo stesso Cecchetti, in

---

<sup>79</sup> Cfr. *Ivi*, p.10.

<sup>80</sup> *Ibidem*.

<sup>81</sup> Cfr. A.TESTA, *op.cit.*, p.98.

<sup>82</sup> L.GARAFOLA, *op.cit.*, p.11.

<sup>83</sup> *Ivi*, p.37.«Il suo scopo in entrambi i casi era di rafforzare l'espressività del corpo con l'estensione delle sue linee e di migliorarlo nella sua plasticità e tridimensionalità.».

quanto “forgiatore” di tali corpi ma anche i vari costumisti che si alternarono nel corso degli anni alle messinscene di Diaghilev.

Fino a quel momento i costumi delle danzatrici (tutù e non) prevedevano per lo più l'utilizzo del corsetto, in parte, perché si seguiva la moda del momento (i corsetti stretti che delineavano una figura a clessidra, furono molto in voga e di uso comune fino alla prima guerra mondiale ); in parte, perché la maggior parte dell'azione della danza era concentrata sui movimenti delle gambe e raramente si assistevano a torsioni del busto che non seguissero comunque la linea verticale del busto stesso. Lo stesso Cecchetti riteneva che il corsetto potesse aiutare la ballerina a mantenere la tipica posa da danzatrice del busto, che doveva essere sempre eretto e diritto, con la sua azione di sostegno della schiena, ma per Fokine questa “impostazione classica” doveva essere permeata anche da una realistica sensazione di spontaneità, ecco allora il perché dell'esaltazione della curva, come innata matrice della gestualità del corpo umano.

Accanto alla “liberazione” del busto e del diaframma, egli concentrò la sua attenzione anche alla “liberazione” e, quindi, all'espressività delle braccia, fino ad allora quasi obbligate nei movimenti dalla «camicia di forza del cerchio»<sup>84</sup> tipico delle posizioni accademiche. Per lui le braccia, che rappresentavano «not pictures on the wall, but horizons»<sup>85</sup>, venivano utilizzate attraverso rotazioni naturali per ampliare il movimento accademico e la durata stessa del movimento, ottenendo una maggiore sensazione visiva di spontanea gestualità se una maggiore espressività individuale del danzatore.

Il coreografo russo «allungava le braccia verso l'esterno e verso l'alto, dietro e di fronte (rispetto al corpo ndr ) del danzatore; le usava asimmetricamente, non per frammentare il corpo, ma per scolpirlo tridimensionalmente, per arrotondare piuttosto che per appiattire. Soprattutto, insisteva che le braccia dessero un'apparenza di naturalezza, che come una finestra sull'anima, esse illuminassero i recessi di emozioni private e rendessero la scoperta pubblica»<sup>86</sup>.

Un tale pensiero teorico poteva trovare realizzazione solo in una compagnia come quella di Diaghilev, dove il desiderio di innovazione e di espressività profonda trovava uniti tutti i componenti. Un aiuto fondamentale a Fokine venne dai costumisti a cui Diaghilev si affidò nel corso degli anni.

---

<sup>84</sup> *Ibidem*.

<sup>85</sup> *Ivi*, p.38. «Non immagini su di una parete ma orizzonti».

<sup>86</sup> *Ibidem*.

A partire dai primi balletti gli scenografi costumisti puntarono a liberare i corpi dei ballerini dagli accademici abiti di scena rigidi e, spesso, ricchi di orpelli. Non solo, spesso i corpi, o almeno parte di essi, venivano mostrati ed esaltati proprio dai costumi. Bakst fa mostra degli ombelichi in *Cléopâtre*, di gran parte della schiena e di gambe che sgusciano dagli ampi spacchi delle gonne. Prive delle costrizioni dei tutù, le danzatrici erano avvolte in ampie tuniche o abiti di stoffe leggere di gusto orientaleggiante. Addirittura i balletti greci, spesso venivano eseguiti senza le famose calze coprenti accademiche ma a gambe nude, l'unica eccesso a cui non si arrivò, fu il mostrare il seno, elemento presente nei bozzetti giunti a noi dello stesso Bakst. La flessibilità del corpo umano trovava così finalmente la libertà di espressione<sup>87</sup>.

Per la messinscena di *Schéhérazade*<sup>88</sup> del 1910, dal poema sinfonico Rimsky-Korsakov, la collaborazione tra Fokine e Bakst fu ancora più intesa, dato che i due collaborarono alla stesura della sceneggiatura. Come riferimento per il balletto usarono miniature Iraniane risalenti al XIX sec., che Fokine aveva acquistato in uno dei suoi viaggi nel Caucaso alla ricerca di quel mondo fantastico delle fiabe che riteneva essere presente nella cultura dell'Est. Tra queste è famosa quella che ritrae il sovrano dell'Iran della fine del Settecento, Fat'h Ali Shah Qajarm raffigurato come cavallerizzo circondato dalle sue truppe, poiché la sua corona fu riportata quasi fedelmente come copricapo di Shahriar proprio in *Schéhérazade*<sup>89</sup>.

Pur facendo riferimento a fonti storiche «L'oriente del balletto di Fokine non aveva nulla in comune con le danze etnograficamente corrette delle genti dell'Est, nonostante la sua affermazione che avesse importato "autentici" movimenti Arabi, Persiani e Indiani nelle sue coreografie. Le scene e i costumi di Bakst (e il sipario di Valentin Serov) riflettono solo alcuni dettagli delle miniature Iraniane, ma egli prese in prestito l'elemento più importante, il colore, per i marcati blue, verde e rosso delle

---

<sup>87</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>88</sup> A proposito della grande influenza che i *Ballets Russes* ebbero sulla cultura e sul gusto del periodo, riporto, dall'opera citata, le parole di J.Percival: «Uno dei risultati di *Schéhérazade* fu che nel giro di pochi mesi le donne a Parigi e Londra andavano in giro in abiti che sembravano vagamente orientali. Le loro figure furono non più costrette pesantemente in corsetti a forma di S, le loro viti erano più libere ma le loro gonne più strette: alcune si spinsero ad indossare "gonne da harem" ma in gran parte giunsero ad un compromesso con la gonna. Anche i colori cambiarono, divennero più brillanti, con più decorazioni. E ci fu un cambiamento molto simile nel gusto dell'arredamento delle abitazioni: cuscini vivaci ovunque, e lampade decorate che qualche volta erano modellate su disegni basati su figure tratte dal balletto di Bakst. L'Orientalismo nell'abbigliamento era stato già introdotto nell'alta moda parigina dal sarto Paul Poiret, ma fu il balletto Russo in generale e Bakst in particolare che causarono una nuova ondata di gusto che dilagò nella società». J.PERCIVAL, *op.cit.*, p. 84.

<sup>89</sup> Cfr. J.E.BOWLT, Z.TREGULOVA, N.ROSTICHER GIORDANO, *op.cit.*, p.73.

miniature definiva la gamma di colori nelle scene e nei costumi del balletto. D'altra canto, mancava l'oro pronunciato delle antiche miniature»<sup>90</sup>. Anche altre collaborazioni tra Fokine e Bakst videro svariati riferimenti alla cultura dell'Est, finanche quelle che avevano come tema centrale l'antichità classica, quali *Narcisse* e *Daphnis et Chloé*. John E. Bowlt sostiene che come il critico Sergei Makovsky aveva definito i pittori del *Mir iskusstva* come dei "retrospective dreamers", così si poteva dire che Fokine, con la sua arte coreutica fosse un altro di quei sognatori<sup>91</sup>.

In realtà è l'impresario Diaghilev che riesce a trarre dai diversi approcci alle altre arti e dai singoli elementi d'ispirazione di ognuno dei componenti, che avevano collaborato ai *Ballets* (Bakst, Benois, Roerich, Goncharova, Larionov, Matisse, Picasso e De Chirico), un unico canovaccio, intorno a cui l'arte coreutica russa si sviluppava, innovando se stessa e le considerazioni socio-culturali sul corpo umano, sulla sua espressività e sul rapporto di questo con lo spazio che lo circondava, sopra il palcoscenico e al di fuori.

Il passaggio dal periodo prebellico al successivo vide gradualmente accrescere d'intensità l'impatto sul grande pubblico.

Per *Le Sacre du Printemps*, in scena a Parigi nel 1913, Diaghilev si avvale delle musiche di Igor Stravinsky, delle scenografie di Roerich (che collaborò anche alla sceneggiatura) e delle coreografie di Nijinsky. L'approccio dei tre al tema di fondo del mondo primitivo fu molto diverso: «Roerich, per esempio, portò una passione per le fonti etnografiche che, comunque, collegava direttamente alla ricerca e alla valutazione scientifica. Relativamente indifferente alla verità storica e scientifica, Igor Stravinsky contribuì e trasmise una più vaga, ma più moderna "inner resonance" del mondo primitivo, mentre Vaslav Nijinsky offrì l'"estatic" e fisiologica identificazione dell'artista con la realtà "animale" del primitivo come sua propria realtà»<sup>92</sup>. Il tema dell'etnografia in Nijinskij divenne la base per una moderna interpretazione del corpo umano, completando il superamento di Fokine del classicismo attraverso l'uso disegni sovversivi. Sulla scena i danzatori «trembled, shook, shivered, stamped; jumped crudely and ferociously, circled the stage in khorovods. At times the movement approximated the involuntary condition of trance»<sup>93</sup>.

---

<sup>90</sup> *Ibidem*.

<sup>91</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>92</sup> Cfr. J.E. BOWLT, Z. TREGULOVA, N. ROSTICHER GIORDANO, *op.cit.*, p.75.

<sup>93</sup> L. GARAFOLA, *op.cit.*, p.68. «Tremavano, erano scosse, rabbrivivano, battevano i piedi; saltavano con crudeltà e ferocia, facevano il giro del palco con selvaggi khorovods (una danza di origine

Roerich aveva studiato i costumi rifacendosi a quelli della collezione della principessa Maria Tenisheva, presenti al Museo della Antichità Russe di Smolensk, per il set si rifecce a scene naturali di luoghi sacri agli antichi, che egli stesso aveva visitato in alcuni scavi effettuati secondo la moda del momento. Il set, dai colori contrastanti rispetto a quelli dei costumi, venne descritto come «una roccia piena di buche da cui emergono bestie sconosciute»<sup>94</sup>, rappresentava anche un ritorno ai riti ancestrali dell'antichità.

All'interno dei suoi riferimenti iconografici non mancavano quelli a culti naturalistici e da sciamani, immersi in un «contesto proto-Slavico»<sup>95</sup> ma che fanno a loro volta riferimento a rituali ancora più antichi. Un messinscena dal sapore quasi mistico in cui «questa sorta di divergenza tra il costume e le scene confermano l'intenzione di Roerich di combinare e stratificare i riferimenti, sovrapponendo ere storiche e preistoriche come per dimostrare una continuità spirituale soprastorica del mondo slavo.(...) (Egli) spiega il suo atteggiamento verso la relazione tra le due identità, tra la verità spirituale e quella scientifica: “Copie esatte di oggetti archeologici sono giusti per i musei, ma non per l'arte [a causa di una relazione di] questo tipo con l'oggetto rovina anche questo come creazione storica, trasformandolo in qualcosa di incredibilmente noioso per il pubblico”<sup>96</sup>. Tuttavia *Le Sacre du Printemps* si rivelò al momento della messinscena un vero fallimento, in seguito al quale i *Ballets Russes* affrontarono un periodo di crisi a cui si aggiunse anche l'allontanamento di Nijinsky dalla compagnia<sup>97</sup>.

---

slava che vede i danzatori muoversi in cerchio e un coro che cantava, simile ai cori dell'antica Grecia ndr). A volte il movimento approssimato lo stato involontario di trance».

<sup>94</sup> *Ibidem*.

<sup>95</sup> *Ivi*, p.78.

<sup>96</sup> *Ivi*, p.76.

<sup>97</sup> A.TESTA, *op.cit.*, p. 93. «Quando questi “quadri della Russia pagana” furono rappresentati dai Balletti Russi di Diaghilev a Parigi al Théâtre des Champs-Élysées – 29 maggio 1913) la partitura musicale, del resto come quella coreografica, suscitò uno scandalo e il balletto fu rappresentato solo sei volte nel corso delle stagioni parigine e di Londra. A proposito è interessante apprendere o leggere quanto Jean Cocteau riportò nel suo libro “Le Coq et l'Arlequin” dopo la famosa rappresentazione del 1913: “Alle due del mattino Stravinskij, Nijinskij, Diaghilev ed io ci facemmo condurre al Bois de Boulogne. Tacevamo; la notte era fresca e piacevole; l'odor d'acacia ci fece riconoscere i primi alberi del parco; giunti al lago, Diaghilev, imbottito in una pelliccia d'opossum, si mise a borbottare in russo; Stravinskij e Nijinskij sembravano attentissimi. Quando il vetturino accese il fanale, vidi le lacrime rigare il volto del celebre impresario: borbottava ancora, lentamente, ininterrottamente... Per la prima volta si faceva allusione allo scandalo. Ritornammo all'alba Non potete immaginare l'espressione dolce e nostalgica di quei tre uomini; e, nonostante, i molti ricordi che suscita in me il nome Diaghilev, non dimenticherò mai il suo grosso viso in lacrime, in quella carrozzella, al Bois de Boulogne, nell'atto di recitare versi di

Diaghilev decise di dare una svolta e di collaborare con Michail Larionov e Natalia Gontcharova, teorizzatori del “raggismo” una corrente pittorica che «si pone come primo scopo quello di rivelare le forme dello spazio che possono prodursi là dove s’incrociano i raggi riflessi da oggetti diversi, forme create secondo il volere dell’artista»<sup>98</sup> e in cui si riconoscono le assonanze con «le nozioni di line-forza e con il dinamismo analizzato nell’arte del movimento»<sup>99</sup> che aveva scoperto in un’esibizione del 1913 a Mosca, di cui aveva apprezzato l’interpretazione di un tipo di tecnica di stampa colorata a mano, il *lubock*<sup>100</sup>.

L’opera *Le Coq d’Or* di cui Natalia Gontcharova curò la scenografia, musicata da Rimsky-Korsakoff, segnò un punto di svolta nella produzione dei *Ballets Russes*. Riportando il suo approccio alla pittura anche alla scenografia, ella eseguì scene ampie, con colori accesi senza particola rigurado per quelli che erano le solite regole del palcoscenico.

I suoi set riportano gli alberi in fiore di Dodon Tsardom, le quinte teatrali erano mascherate da effetti floreali mentre gli abiti si rifacevano al suo ciclo di dipinti sui contadini. E’ da notare l’utilizzo di ritagli di carta incollati su cartone, che «sembrano letteralmente essere stati “estratti” dalle tele studio così da poter recitare il loro ruolo – solo per poter ritornare ad un ambiente più familiare dei loro paesaggi e delle altre composizioni»<sup>101</sup>. Natalia Gontcharova si avvalse della collaborazione di Ivan Larionov, il quale si spiròdal movimento che avrebbero eseguito i danzatori in scena. Lo spettacolo fu un successo e la collaborazione di Diaghilev con la Gontcharova e

---

Puskin”. “La Sagra della primavera”, brutto titolo tradotto e tradito malamente da noi, in Italia, continuò d avere innumerevoli versioni ad opera di diversi coreografi a cominciare, s’è detto, da Léonide Massine (...), Martha Graham, nel 1930; quella di Maurice Béjart, fortunatissima a Bruxelles (...). (...) essa si rivolse a considerazioni più universali. Egli ci dice testualmente: “L’amore umano, nel suo aspetto fisico, simbolizza l’atto stesso attraverso il quale la divinità crea il Cosmo e la gioia che essa ne ricava. ...Che questo balletto sia dunque spogliato di tutti gli artifici del pittoresco, l’Inno di questa unione dell’Uomo e della donna nel più profondo della loro carne, unione del Cielo e della terra, danza di vita o di morte, eterna come la primavera”. Tutte queste nuove versioni, on significati diversi l’una dall’altra, tutti questi procedimenti dimostrano inequivocabilmente a quale punto quest’opera grandiosa rappresenti una pietra angolare di tutta l’arte musicale e visiva del ventesimo secolo».

<sup>98</sup> S.CAROLLO, *Il Futurismo. L’estetica della velocità, il mito del progresso*, Giunti, Roma, 2003, p.31.

<sup>99</sup> *Ibidem*. La Carollo continua riportando le parole di Larionov sulla produzione dei Futuristi cui «stile dinamico che dilata il quadro, pone il pittore al centro delle cose, esamina l’oggetto sotto tutti i punti di vista, preconizza la trasparenza degli oggetti e la raffigurazione di ciò che il pittore sa esistere, ma non vede».

<sup>100</sup> Cfr. J.E.BOWLT, Z.TREGULOVA, N.ROSTICHER GIORDANO, *op.cit.*, p.81.

<sup>101</sup> *Ibidem*.

Larionov proseguì in seguito con altre messinscene tra le quali *Le Renard* (1922) e *Les Noces* (1923).

La scenografia andava velocemente mutando, sotto l'influenza delle idee provenienti dal resto d'Europa, «con Larionov e Gontcharova, il futurismo impregnò tutti gli aspetti del progetto di scena. La prospettiva cedette alla rappresentazione piatta, l'illusione alla parziale astrazione. Archi, triangoli e cerchi- dipinti e, occasionalmente, a forma di ritagli – creavano paesaggi e interni geometrici, mentre il colore – vivace, ardito, puro- era usato per i suoi effetti simbolici tramite l'intensità e la contrapposizione»<sup>102</sup>. Anche il corpo umano subiva tale trasformazione: «Larionov vestì i danzatori con costruzioni ispirate al futurismo: imbottite, pesanti, irrigidite con cartone. Non solo mascherò il corpo, egli mascherò il volto, con trucco geometrico e maschere a metà antropomorfizzanti, il tutto coronate con elaborate acconciature. Sempre, il costume riportava i motivi e i colori della scenografia»<sup>103</sup>

Si avvicinava sempre più lo spettro della Grande Guerra a cui le diverse Avanguardie nel resto d'Europa guardavano da anni; soprattutto in Italia, il Futurismo era un movimento completamente connesso ad essa, influenzò notevolmente tutto il repertorio degli anni Venti della produzione diaghileviana. Probabilmente egli lo sperimentò per la prima volta direttamente nella stagione del 1914 al *Coliseum Theatre* di Londra, quando era in cartellone.

Il *Grand Futurist Concert of Noises*. Nei mesi successivi ci furono molti contatti tra l'impresario e il gruppo formatosi intorno a Marinetti<sup>104</sup>. Diaghilev rimase colpito dagli strumenti utilizzati. I cosiddetti *intonarumori*, una sorta di strumenti in legno a manovella che tentavano di riprodurre i suoni, o meglio i rumori delle città, i motori a scoppio, la gente che urlava.

In *L'Arte dei Rumori*, il pittore Russolo aveva redatto sotto forma di lettera a Pratella, quello che viene definito il “manifesto rumorista”, considerato tra i testi più importanti per l'estetica musicale del Novecento. In tale manifesto egli afferma che prima vi era il silenzio, poi, con l'invenzione delle macchine era nato il rumore che non riusciva ad essere riprodotto nella sua varietà di timbri e per questo bisognava rompere con il suono limitato del passato e partire alla conquista dell'infinita varietà di suoni-rumori, per fare ciò inventò l'*intonarumori* appunto, affermando che un'orchestra meccanica avrebbe così potuto riprodurre migliaia di rumori.

---

<sup>102</sup> L.GARAFOLA, *op.cit.*, p.84.

<sup>103</sup> *Ibidem*.

<sup>104</sup> *Ivi.*, p.77.



Fu a casa, poi, dello stesso Diaghilev che fu rappresentata *La Macchina tipografica* di Giacomo Balla, una scenografia in cui i danzatori si esibivano dinanzi ad una grande scritta: tipografica. Essi rappresentavano ognuno una parte di una macchina, per la precisione un pistone e una ruota che gira e la danza si ripeteva fino a raggiungere un'ideale perfezione. Accanto a questi ci furono, poi, i *Balli plastici* di Fortunato Depero a cui parteciparono anche Enrico Prampolini con la *Pantomima futurista* e Giacomo Balla che nel 1917 aveva redatto il manifesto della danza futurista.

Tale manifesto intitolato «“Danza futurista: danza dell'aviatore, dello shrapnel, danza della mitragliatrice” è una summa del pensiero del movimento italiano sulla danza e sulla sua evoluzione in Italia ma non solo. Vi si legge, a proposito dei *Ballets Russes* che «molto interessante artisticamente il balletto russo organizzato dal Diaghilew, che modernizza i balli popolari russi con una meravigliosa fusione di musica e danza, penetrate l'una nell'altra, e dà allo spettatore un'espressione perfetta e originale della forza essenziale della razza. Col Nijnsky appare per la prima volta la geometria pura della danza liberata dalla mimica e senza l'eccitazione sessuale. Abbiamo la divinità della muscolatura»<sup>105</sup>.

Il corpo umano, tanto idealizzato da Valèry diventava altro: «Bisogna superare le possibilità muscolari, e tendere nella danza a quell'ideale corpo moltiplicato dal motore che noi abbiamo sognato da molto tempo. Bisogna imitare con i gesti i movimenti delle macchine; fare una corte assidua ai volanti, alle ruote, agli stantuffi; preparare così la fusione dell'uomo con la macchina, giungere al metallismo della danza futurista»<sup>106</sup>. È un corpo che pur mirando a divenire macchina, racchiude in sé ancora tutti i sogni di essere altro da sé.

La danza stessa non può che essere l'espressione di un'ideologia così legata al dinamismo, al progresso e alla guerra: «la danza futurista italiana non può avere altro scopo che immensificare l'eroismo, dominatore di metalli e fuso con le divine macchine di velocità e di guerra»<sup>107</sup>, per cui Marinetti afferma di trarre le prime tre danze futuriste da elementi usati in guerra quali lo shrapnel (un tipo di proiettile di artiglieria ndr), la mitragliatrice e l'aeroplano.

---

<sup>105</sup> F.T.MARINETTI, *Il Manifesto della Danza Futurista*, 1917

<sup>106</sup> *Ibidem*.

<sup>107</sup> *Ibidem*.

Egli descrive, sebbene dilettante in materia, in maniera dettagliata i movimenti che doveva eseguire il corpo nelle tre parti di cui era composta la danza, che formavano così una vera e propria coreografia.

Nella prima parte “movimenti onomatopeici”, linee eseguite ad imitazione delle traiettorie del proiettile, brividi e scosse dei corpi danzanti a rendere le sensazioni dei soldati in trincea, accompagnati da una cartellonistica che sottolineava l’avanzamento dell’azione, sottolineano la volontà di rappresentazione di un corpo divenuto espressione della società meccanizzata e l’immedesimazione dei suoi sensi nella materialità della vita<sup>108</sup>. Nella seconda parte la danzatrice doveva esprimere con passi lenti e disinvolti il marciare degli alpini, avanzando con movimenti sinuosi e ondulatori per marcare il canto di guerra, interrotta a volte dall’esplosione di un proiettile o dal canto statico degli uccelli, mimare il “martellamento meccanico della mitragliatrice, urlare grida di battaglia accompagnandoli con slanci violenti del corpo, ad ampliarne il senso letterale e latente, fino ad assumere la forma di una mitragliatrice, imitandola con il corpo.

Nella danza dell’aviatrice la danzatrice dovrà assumere la posa di un aereo, posta pancia a terra su un tappeto che è una carta geografica, con braccia tese come ali, che si muovono come eliche essere essa stessa aeroplano, attraversando cieli attraversati da tuoni e lampi (imitati da interruzioni della corrente elettrica) fino ad attraversare un

---

<sup>108</sup> *Ibidem*. « PARTE PRIMA Voglio dare la fusione della montagna con la parabola dello shrapnel. La fusione della canzone umana carnale col rumore meccanico dello shrapnel. Dare la sintesi ideale della guerra: un alpino che canta spensierato sotto una volta ininterrotta di shrapnels.

1. movimento. Con i piedi marcare il tum-tum del proiettile che esce dalla bocca del cannone. 2. movimento. Con le braccia aperte descrivere con velocità moderata la lunga parabola fischiante dello shrapnel che passa sulla testa del combattente quando esplode troppo in alto o dietro di lui. La danzatrice mostrerà un cartello stampato in azzurro: Corto a destra. 3. movimento. Con le mani (ornate di lunghissimi ditali argentei) alzate e aperte, molto in alto, dare l’esplosione argentea fiera beata dello shrapnel nel paaaak. La danzatrice mostrerà un cartello stampato in azzurro: Lungo a sinistra. Poi mostrerà un altro cartello stampato in argenteo: Non scivolare sul ghiaccio. Sinovite. 4. movimento. Con la vibrazione di tutto il corpo, le ondulazioni delle anche e i movimenti natatori delle braccia, dare le ondate e il flusso e riflusso e i moti concentrici degli echi nei golfi, nelle rade e su i pendii delle montagne. La danzatrice mostrerà un cartello stampato in nero: Corvée d’acqua; un altro cartello stampato in nero: Corvée di rancio; un altro ancora stampato in nero: I muli la posta. 5. movimento. Con piccoli colpi saltellanti delle mani e una attitudine sospesa, estatica del corpo, esprimere la calma indifferente e sempre idilliaca della natura e il cip-cip-cip degli uccelli. La danzatrice mostrerà un cartello stampato in caratteri disordinati: 300 metri allo scoperto. Poi un altro con il rosso: 15 gradi sotto zero, 800 metri rosso feroce soave».

fondale telaio blu come una notte stellata, sfondandolo e spargendo ovunque stelle d'oro<sup>109</sup>.

---

<sup>109</sup> *Ibidem*. «PARTE SECONDA 6. movimento. Passo lento, disinvolto e spensierato degli alpini che marciano cantando sotto le parabole successive e accanite degli shrapnels. La danzatrice accenderà una sigaretta mentre delle voci nascoste canteranno una delle tante canzoni di guerra: il comandante del sesto alpini incomincia a sbombardar... 7. movimento. L'ondulazione con la quale la danzatrice esprimerà questo canto di guerra sarà interrotta dal movimento 2. (parabola fischiante dello shrapnel). 8. movimento. L'ondulazione con la quale la danzatrice continuerà ad esprimere il canto di guerra sarà interrotta dal movimento 3. (esplosione dello shrapnel in alto). 9. movimento. L'ondulazione sarà interrotta dal movimento 4. (ondate degli echi). 10. movimento. L'ondulazione sarà interrotta dal movimento 5. (cip-cip-cip degli uccelli nella placidità della natura).

Danza della mitragliatrice

Voglio dare la carnalità italiana dell'urlo Savoia! che si lacera e muore eroicamente a brandelli contro il laminatoio meccanico geometrico inesorabile del fuoco di mitragliatrice. 1. movimento Con i piedi (le braccia tese in avanti) dare il martellamento meccanico della mitragliatrice tap-tap-tap-tap-tap. La danzatrice mostrerà con gesto rapido un carrello stampato in rosso: nemico a 700 metri. 2. movimento. Con le mani arrotondate a coppa (una piena di rose bianche, l'altra piena di rose rosse) imitare lo sbocciare violento e continuo del fuoco fuori dalle canne della mitragliatrice. La danzatrice avrà fra le labbra una grande orchidea bianca e mostrerà un cartello stampato in rosso: nemico a 500 metri. 3. movimento. Con le braccia aperte descrivere il ventaglio girante e inaffianche dei proiettili.

4. movimento. Lento girare del corpo, mentre i piedi martellano sul legno dell'impiantito. 5. movimento. Accompagnare con slanci violenti del corpo in avanti il grido di Savoiaaaaaa! 6. movimento. La danzatrice, carponi, imiterà la forma della mitragliatrice, nera-argentea sotto la sua cintura-nastro di cartucce. Il braccio teso in avanti agiterà febbrilmente l'orchidea bianca e rossa come una canna durante lo sparo.

Danza dell'aviatrice

La danzatrice danzerà sopra una grande carta geografica violentemente colorata (4 metri quadrati) sulla quale saranno indicati a grandi caratteri visibilissimi le montagne, i boschi, i fiumi, le geometrie delle campagne, i grandi nodi stradali delle città, il mare. La danzatrice deve formare una palpazione continua di veli azzurri. Sul petto, a guisa di fiore, una grande elica di celluloida che per la sua natura stessa vibrerà ad ogni movimento del corpo. Il viso bianchissimo sotto un cappello bianco in forma di monoplano. 1. movimento. La danzatrice, pancia a terra, sul tappeto-carta geografica simulerà con sussulti e ondeggiamenti del corpo i tentativi successivi che fa un aeroplano per sollevarsi. Poi avanzerà carponi e ad un tratto balzerà in piedi, le braccia aperte, il corpo ritto ma tutto agitato da fremiti. 2. movimento. La danzatrice, sempre ritta, agiterà un cartello stampato in azzurro: 300 metri - 3 vortici - salire. Poi, subito dopo, un secondo cartello: 600 metri - evitare montagna. 3. movimento. La danzatrice accumulerà molte stoffe verdi per simulare una montagna verde, poi la scavalcherà con un salto. Riapparirà diritta, braccia aperte, tutta vibrante. 4. movimento. La danzatrice, tutta vibrante, agiterà davanti a sé, in alto, un grande sole di cartone dorato e farà un giro velocissimo, fingendo d'inseguirlo (frenetico meccanico spasmodico). 5. movimento. Con dei rumori organizzati imitare la pioggia e i sibili del vento e con continue interruzioni della luce elettrica imitare i lampi. Intanto la danzatrice solleverà un telaio ricoperto di carta velina rossa in forma di nuvola al tramonto e lo sfonderà attraversandolo con un salto agile (lento a grandi ondate malinconiche). 6. movimento. La danzatrice agiterà davanti a sé un altro telaio ricoperto di carta velina blu-scuro, forma e colore di notte stellata. La danzatrice lo attraverserà, sfondandolo. Poi cospargerà il suolo intorno a sé di stelle d'oro (allegro spensierato ironico)».

Una coreografia che verrà considerata come la precursora dell'*Aerodanza* ( e dell'"aero-estetica" degli anni Trenta) eseguita da Giannina Censi, in cui si riuscì effettivamente a portare sul palo l'idea di corpo fuso con la macchina. La danzatrice si faceva portatrice da un lato dal bisogno moderno di considerare il corpo come medium dell'anima, espressione collettiva di sensazioni, paure ed emozioni del volo; dall'altro quello di mostrare il corpo come aeroplano, un richiamo all'uomo-macchina marinettiano. Un tentativo di far volare un corpo-macchina, contenitore di un'anima individuale eppure collettiva, attraverso la danza<sup>110</sup>.

«L'abilità nel danzare il volo di Giannina Censi, è testimoniata da una serie di foto dell'*Aerodanza*, in cui la danzatrice assume diverse pose, perfette: una posa con le braccia contratte a livello dei gomiti e i pugni solidi e serrati, che ricorda Forme uniche della continuità nello spazio di Boccioni; un'altra, in cui Censi è ritratta allungata a terra, il tronco eretto con un braccio graziosamente teso indietro, a mostrare la bellezza dell'apparecchio che fende il vento (ill. 3); o un'altra ancora, unica foto presa di fronte, con il corpo dell'interprete verticalizzato e allungato verso l'alto, le braccia levate proprio a disegnare la linea della fusoliera dell'aereo. Ogni forma rappresenta un movimento della macchina volante: la stasi, il decollo, la forza impressa all'aereo dal pilota. Le pose sono inappuntabili, sia a livello tecnico che espressivo e artistico, realizzate con i piedi a demi pointe alti, con le posizioni dei piedi ben tenute, il volto in direzione perfetta, le braccia sempre in linea, ben disegnate, perfino nei polsi, talvolta piegati come nella danza indiana. Inoltre, nella sequenza delle pose dell'aeroplano, il corpo della danzatrice è fotografato di fianco, di profilo: in questo modo, ogni forma istantanea produce un effetto perfetto(...)Viene dunque evidenziata la dinamica, nelle linee-forza del corpo steso, chiuso o curvato indietro, che volteggiava nello spazio tridimensionale»<sup>111</sup>.

Fu proprio durante questi anni che si espresse al meglio la produzione diaghileviana, che tra 1913 e il 1917, infatti, attraverso i vari manifesti futuristi che riguardavano le varie arti, si gettarono le basi delle nuove coreografie di Léonide Massine.

Marinetti aveva, infatti, attaccato non solo il mondo contemporaneo del teatro nel suo Manifesto del teatro di Varietà del 1913 affermando che «Siamo profondamente disgustati del teatro contemporaneo (versi, prosa e musicato) perché vacilla

---

<sup>110</sup> Cfr. S.YOKOTA, *Il corpo danzante del futurismo: storia dell'aviazione e tentativo di volare danzando* in *Danza e Ricerca*, Laboratorio di studi, scritture, visioni, Bologna, Numero 3 (novembre 2012).

<sup>111</sup> *Ibidem*.

stupidamente tra la ricostruzione storica (riproduzione o imitazione) e riproduzione fotografica della nostra vita quotidiana; un minuzioso, lento, analitico, e diluito teatro degno, nel complesso, dell'età della lampada ad olio»<sup>112</sup>.

In sostanza quello che aveva affascinato l'impresario Diaghielev era la possibilità concreta che la forma teatrale auspicata dai vari manifesti futuristi, potesse ricombinando e dando nuove forme alle categorie teatrali esistenti, dar origine a qualcosa di nuovo e rivoluzionario, provocando stupore tra il pubblico, grazie all'utilizzo delle nuove tecnologie per la trasformazione delle scene.

Il balletto che riuscì meglio ad esprimere la sperimentazione futurista fu *Parade* (1917), in cui erano presenti molte delle «idee futuriste: gesti concreti e suono, varietà dei materiali, struttura alogica, movimento meccanicistico, costume costruito- idee che erano giunte attraverso l'avanguardia parigina e magicamente trasformate dal loro contatto con il cubismo»<sup>113</sup>. Con Massine si sposta definitivamente il centro di gravità del balletto dalla musica, puntando l'attenzione alla scena, che diveniva, così, l'elemento unificatore delle messinscena. La danza, il corpo dovevano “sottostare” all'architettura di scena e le coreografie dovevano essere pensate in funzione di questa. La successiva decade, quella degli anni Venti, vide la preminenza di due importanti figure quali Jean Cocteau e George Balanchine e i *Ballets Russes* divenire quasi compagnia stabile all'Opéra di Parigi. In *Boeuf*, Cocteau, sperimentò una coreografia totalmente diversa da quella, del già citato, *Parade*. Lui stesso spiegò nel libretto pubblicato che «i personaggi “are moving decor. Essi eseguono gestualità essenziali al loro ruolo in “slow motion”, contro la musica, con la pesantezza di sub”»<sup>114</sup> e, allo stesso tempo, presentò dei brani che erano chiaramente una parodia della danza accademica<sup>115</sup>.

E' con l'arrivo di Balanchine nel 1924 che *Ballets Russes* giungono all'apice, arrivando al capolavoro assoluto dell'*Apollo Musagète* (1928). Forgiato, anche lui, alla Scuola Imperiale di Balletto, si era ben presto cimentato con ardite e scandalose

---

<sup>112</sup> L.GARAFOLA, op.cit., p.78.

<sup>113</sup> *Ivi*, p.81.

<sup>114</sup> *Ivi*, p.103.

<sup>115</sup> *Ibidem*. In riferimento ad uno dei suoi balletti Jean Hugo, che aveva disegnato costumi e maschere, affermò che «era una caricatura della danza classica... che finiva con un gruppo immobile, dove i danzatori, alcuni sulle punte, vacillavano come se stessero per perdere il loro equilibrio. The Bathing Beauty era una sorta di assolo da bacchante con ridicole capriole. (Jean) Borlin, sotto l'incognito della maschera, danzava questo ruolo egli stesso diverse volte».

coreografie<sup>116</sup>, fino alla fuga dalla Russia e all'incontro con Diaghilev. La profonda conoscenza della musica e della sua teoria determinarono senza dubbio il suo modo di coreografare, che era basato su di un'attenta analisi della musica e dei suoi elementi costitutivi, nel tentativo di trovare corrispondenze tra gli elementi musicali costituenti e gestualità<sup>117</sup>. Elisabeth Souritz afferma a questo proposito che «such an approach assumes analyzing the music score, breaking it down into its constituent elements, and then searching for the equivalent movement for each element»<sup>118</sup>.

Il suo lavoro coreografico, pur fortemente basato sui principi classici e influenzato dalla figura di Petipa, sin dalle prime sperimentazioni manifesta il suo allontanamento, dalla tradizione del naturalismo russo e, in un certo senso, l'indifferenza verso il meccanicismo di talune avanguardie.

In un'intervista riportata dal suo biografo ufficiale Robert Gottlieb, Balanchine affermò: «Quando monto sul palco un balletto (non uso la parola “creo”; Dio crea e io assemblo ciò che è stato già creato) cerco di trovare proporzioni interessanti del movimento nel tempo e nello spazio perché la musica è il tempo. Non è la melodia che conta, è il tempo a dartelo. Sta al coreografo sapere quale suono rappresenta armonicamente, e ritmicamente e quindi manipolare il gesto nel tempo e vedere se ti dà un certo piacere quando lo guardi. I passi non esistono in loro stessi, non c'è cosa come una combinazione preconfezionata. Devi usare le tue gambe e le tue mani che sono pronte a muoversi in ogni direzione ad ogni velocità in qualsiasi momento, il massimo che il corpo possa fare. (...) Molte cose sono coinvolte e così la qualità del suono e quello che tu pensi che la musica debba fare, come il suono (debba) sembrare. Io non penso molto, io manipolo solo»<sup>119</sup>.

In pratica, il corpo deve essere usato al massimo delle proprie capacità espressive e tecniche. Gli stessi passi e le pose accademiche stilizzati perdono, in parte, il valore fondante nelle coreografie a favore della dinamicità e della scioltezza dei passaggi tra le varie pose, che per Balanchine andrebbero sempre evidenziati attraverso i *plié*, un

---

<sup>116</sup> Si fa qui riferimento al commento di un membro della direzione della scuola del Balletto Imperiale Russo, che aveva definito “scandalo di erotismo” la sua coreografia de *La Nuit* di Anton Rubinstein, composta per una competizione a soli 16 anni. Cfr B.TAPER, *Balanchine, a biography*, University of California Press, 1984, p.53.

<sup>117</sup>

<sup>118</sup> R.GOTTLIEB, *Balanchine, the Ballet Maker*, Harperpress, London, 2006, p.9. «Un tale approccio presume l'analisi dello spartito, la sua divisione negli elementi costitutivi, e poi la ricerca dei movimenti equivalente per ogni elemento».

<sup>119</sup> *Ivi*, p.204.

movimento della danza che corrisponde ad un piegamento delle ginocchia in asse con la posizione dei piedi, che da un'estrema fluidità e velocità agli spostamenti.

Come in una sorta di Neo-classicismo il busto deve essere eretto, sostenuto, quasi in un richiamo alle statue dell'antica Grecia. Le braccia e le gambe e ogni parte del corpo deve essere messa in risalto attraverso l'espressività del danzatore e le sue capacità tecniche. L'apertura delle anche, il cosiddetto *en-dehors* deve essere molto spinta, così come le posizioni quarta e quinta, in cui i piedi devono essere a novanta gradi ed in perfetto parallelo. I movimenti e gli spostamenti devono essere ben definiti, lineari; come si dice nel gergo della danza classica (e come Balanchine amava definire il suo stile) "puliti". La fluidità doveva esprimersi anche nei salti, la cui discesa doveva essere sempre attutita con dei pliés e nei passaggi sulle punte. L'uso delle punte, infatti, prevedeva una tecnica nuova, volta ad eliminare in parte il rumore delle scarpette sul palco: la ballerina doveva salire en pointé passando per la posizione di mezzapunta, creando così una seconda posizione più ampia di quella accademica classica.

Una simbiosi unica corpo-musica sottolineato anche dal cambiamento delle chiusure delle posizioni e dei passi in battere piuttosto che il solito in levare. La finalità era quella di un "corpo che nuota nello spazio", puntando a suscitare nello spettatore la sensazione di "vedere la musica e ascoltare la danza". Riuscì così a creare, quello che ancora oggi è conosciuto come il "metodo Balanchine", che svilupperà ulteriormente con il suo trasferimento in America e che lo porterà ad essere considerato come il «padre del balletto astratto»<sup>120</sup>.

Con uno sguardo dall'alto a tutta la produzione dei *Ballets Russes* si può affermare davvero che essi abbiano rivoluzionato in toto l'estetica della danza, rappresentando un destabilizzante unicum nella storia della danza, che a tutt'oggi non si è più ripresentato. La famosa frase che Diaghilev, durante una discussione nel 1912 attraversando Place de la Concorde, rivolse a Cocteau «Astound me! I'll wait for you to astound me.»<sup>121</sup>, sembra aver trovato la sua realizzazione nei successi arditi delle sue produzioni e nelle meraviglie create dai talentuosi collaboratori di cui, nel corso degli anni, il geniale impresario si era saputo circondare.

---

<sup>120</sup> A.PONTREMOLI, *Il corpo ritrovato: la danza moderna e contemporanea*, in R.ALONGE e G.DAVICO BONINO (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. III, Einaudi, Torino, 2001, p.971.

<sup>121</sup> Cfr. S.SCHEIJEN, *Diaghilev: A Life*, PROFILE BOOKS LTD, Londra, 2009, p. 323. «Stupiscimi. Aspetterò che tu mi stupisca.»

Dalle ceneri dei *Ballets Russes*, ebbero origine, a partire dagli anni Trenta, le due maggiori scuole di pensiero, quella dell'astrattismo americana, dove si era trasferito Balanchine e quella europea che continuò nel solco della tradizione avanguardistica europea.

Tra i riformatori della danza nel primo Novecento assunse un ruolo fondamentale il maestro ungherese Rudolf Laban, il cui approfondito studio sulla teorizzazione e codificazione del corpo, dei suoi movimenti, della danza e dello spazio, costituiscono, ancora oggi, la base delle moderne estetiche del Nuovo Millennio.

Influenzato fortemente dal pensiero di Delsarte e immerso nel clima del *Körperkultur*, si ispirò, per molta parte della sua produzione, a George Fuchs, portando avanti in parallelo lo studio sul corpo singolo del danzatore e sulla sua libertà di espressione e dall'altra sulla danza corale, in quanto espressività della libertà interpretativa di danzatori, rappresentanti gli uomini affrancati. Quindi da un lato studiava l'estetica della danza, attraverso l'analisi del corpo del danzatore e della sua capacità performativa, il *Tanztheater*; dall'altro studiava il valore antropologico e sociale della danza corale, portatrice di ideologie e valori, il *Tanztempel*<sup>122</sup>. Il critico Pontremoli, sostiene che la «scienza labaniana della danza si divide in tre branche: la *coreosofia*, o filosofia della danza, stabilisce di quest'ultima i principi etici ed estetici; la *coreologia*, disciplina analitica che studia i nessi grammaticali e sintattici del movimento e cerca di individuare le leggi che ne regolano lo sviluppo spaziotemporale; e la *coreografia*, scienza della scrittura della danza da intendersi sia come il prodursi del movimento in una serie di connessioni, sia come possibilità di fissare questo sviluppo discorsivo sulla carta per mezzo di un sistema univoco di segni»<sup>123</sup>.

Il suo pensiero filosofico sulla danza risulta essere estremamente complesso, la schematizzazione semplificata nelle principali caratteristiche delle sue idee data da Samuel Thornton, risulta utile per la comprensione dell'estetica labaniana, che si affianca e si confronta con le altre sperimentazioni contemporanee europee.

Thornton considera, nel lavoro di Laban, sette caratteristiche fondamentali: il significato del movimento nella vita dell'uomo; l'Armonia nella Natura e nell'uomo; il ritmo Naturale; l'influenza creativa nell'universo e nell'uomo; l'arte come forza creativa; il movimento, lo sforzo e la comunicazione; il conflitto<sup>124</sup>.

---

<sup>122</sup> Cf. A. PONTREMOLI, *op.cit.*, p. 68.

<sup>123</sup> *Ibidem*.

<sup>124</sup> Cfr. S. THORNTON, *A Movement Perspective of Rudolf Laban*, MacDonald & Evans, Londra, 1971, p.23.



L'uomo riesce a giungere alla consapevolezza dell'ambiente che lo circonda e in cui si muove, attraverso la percezione, data dagli organi sensoriali, degli stimoli provenienti dall'ambiente circostante. «Laban sostiene che “all our senses are variations of our unique sense of touch”»<sup>125</sup>; infatti, la pelle quando viene sfiorata, l'onda sonora quando arriva al timpano, la luce quando giunge alla retina, sono tutti stimoli che il corpo percepisce e a cui reagisce. E' per questo che si può affermare che «il senso cinestetico dell'uomo, in qualche modo il suo senso più importante, è stimolato dall'attività fisica dando origine ad una consapevolezza della sensazione del movimento del corpo. Noi percepiamo le relazioni fisiche attraverso il nostro senso cinestetico; è l'effetto di queste relazioni che innescano una risposta mentale»<sup>126</sup>.

Per tanto alcune combinazioni di movimento portano di riflesso ad una reazione mentale definita e viceversa, rendendo chiaro come «il movimento può influenzare l'atteggiamento e l'umore e lo stato mentale è palesato dal movimento»<sup>127</sup>, cosa che avviene anche nei confronti delle relazioni corpo-mente altrui. Nell'uomo, però, esiste anche “altro”, quello ,cioè, che non può essere spiegato come una risposta ad una percezione fisica e che Laban definisce come esperienza “spirituale”. Il movimento, quindi rappresenta il collegamento tra l'aspetto, fisico, mentale e spirituale, dell'uomo che si collega ad altri uomini e, di conseguenza, ai loro aspetti fisici, mentali e spirituali, che gli fa così sperimentare la conoscenza del mondo a lui esterno.

Il mondo intero è in armonia, a partire dal movimento delle stelle fino all'equilibrio armonico delle cellule, e in ciò si possono ritrovare le basi di leggi “etiche” poiché il movimento del singolo (pianeta o cellula che sia) avviene per il benessere individuale e, al tempo stesso, per quello collettivo. Allo stesso modo, l'uomo, in quanto corpo, ha intrinseca in sé la capacità di agire eticamente, nel riconoscimento del bene e del male. Egli afferma che «the bodily perspective, with all its significance for the human personality, can have a regenerating effect on our individual and social forms of life. Though conscious and constant usage this effect can be deepened, which helps us to explain the role that dance played in certain epochs of civilization when a notable harmony was achieved»<sup>128</sup>, poiché l'uomo ha in sé anche l'esigenza di essere e

---

<sup>125</sup> *Ibidem.* «Tutti i nostri sensi sono una variazione del nostro unico senso del tatto».

<sup>126</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>127</sup> *Ibidem.*

<sup>128</sup> *Ivi*, p.26.«La prospettiva corporea con tutto il suo significato per la personalità umana, può avere un effetto rigenerante sulle nostre forme individuali e sociali di vita. Anche l'uso consapevole e costante questo effetto può essere approfondito, la quale cosa ci aiuta a spiegare il ruolo che la danza ha giocato in certe epoche della civilizzazione quando si raggiunse una notevole armonia».

ritrovare, qualora si perdesse, l'armonia con i suoi simili. A questo aggiungeva il suo credo nell'universalità di un ritmo naturale, visibile, chiaramente, nelle orbite dei pianeti e degli elettroni, ma egualmente esistente nella gestualità umana nello spazio. Partendo dal presupposto che lo spazio vuoto non esista, egli teorizza uno spazio composto dalla molteplicità dei movimenti simultanei, attraverso il cui ritmo «the forms of objects, as well as the shapes assumed by living organism, wax and wane uninterruptedly»<sup>129</sup>. Talvolta questo ritmo può protrarsi a lungo e dare la parvenza di immobilità, quindi di vuoto, ma questa è solo, appunto, un'apparenza in quanto la mente umana nella percezione del movimento cattura immagini che possono corrispondere alla momentanea stasi del ritmo. In realtà, attorno all'uomo si creano una serie di corrispondenze a cui l'uomo sceglie di aderire per seguire il proprio cammino, consapevolmente, essendo lui stesso espressione di questo ritmo universale<sup>130</sup>.

Per Laban lo scopo dell'universo è rivelato attraverso le leggi dell'armonia, del ritmo, della libertà e della scelta tra bene e male e Thornton sintetizza così il significato che il movimento ha per il coreografo e studioso ungherese: «La ricerca nella natura e nelle ramificazioni del movimento che Laban definì Arte del Movimento, può permettere all'uomo di compiere i primi passi verso l'adempimento del suo fine naturale, e la comprensione della ragione della propria esistenza. È attraverso il movimento che l'uomo può sperimentare tutti gli impulsi che sono dentro di lui, esprimendoli in un modo che gli è naturale e che lo fa evolvere al massimo. All'uomo è dato ogni cosa di cui necessita per essere in grado di esprimere queste leggi fondamentali ma questa espressione può essere raggiunta solo quando vi è un vero equilibrio tra ognuno dei fattori che si combinano per rendere un uomo una persona completa. (...) Il movimento rappresenta la migliore e più semplice opportunità per questo»<sup>131</sup>. Esistono, infatti, due tipi di movimento quelli essenziali per la vita e quelli che non hanno questo scopo fondamentale ma, pur apparentemente superflui, servono per recuperare dallo sforzo del fare. Definiti da Laban rispettivamente "Doing" e "Dancing", hanno come «medium comune» il movimento, per Laban era il tramite per la conoscenza del proprio posto e del proprio fine nel cosmo e che la danza, summa

---

<sup>129</sup> *Ivi*, p.28. «Le forme degli oggetti , così come le sagome assunte dagli organismi viventi, crescono e decrescono ininterrottamente».

<sup>130</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>131</sup> *Ivi*, p.30.

delle capacità menali, fisiche e spirituali dell'uomo, fosse la «the primary art of man»<sup>132</sup>.

La danza è in grado, in quanto arte creatrice, di attivare la mente e di creare nuovi e significativi schemi di movimento nello spazio, scegliendo «trace forms», che possono portare o meno all'equilibrio, a seconda se sono scelte seguendo i ritmi naturali (scelta buona, armonia) o in opposizione ad essi (scelta cattiva, disarmonia). In conclusione *the flow of movement* risulta essere la manifestazione visibile dello stato intellettuale, emotivo, e spirituale dell'uomo, che viene originato dall'*effort*, una sorta di impulso interiore caratterizzato dallo Spazio, dal Tempo, dal Peso e dal Flusso<sup>133</sup>, che porta a movimenti volontari e involontari e che caratterizza singolarmente e diversamente ogni uomo<sup>134</sup>. Il movimento, inoltre, originato dalla mente ed espresso attraverso il corpo, può aiutare ed essere elemento essenziale per superare il conflitto perenne esistente nell'animo umano, egli infatti afferma « (...) an experience of the reconciliation between the often antagonistic inner trends of man, and to provide this experience is one of the main aims of recreation through the art of movement, not only for the stage dances, but for everybody. Well applied, such exercise can have a lasting effect on the integration of personality»<sup>135</sup>.

Egli quindi studia un'unità movimento Kraft-Raum-Zeit che «penetri le forze e le tensioni che animano il corpo (Kraft), individui i criteri della loro direzione ed espansione nello spazio (Raum) – anche secondo principi semiotici derivati dalle leggi naturali dell'espressione gestuale (eucinetia) – e determini e fissi i ritmi

---

<sup>132</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 30-31.

<sup>133</sup> R.LABAN, *The Mastery of Movement*, a cura di Lisa Ullman, Dance Books Ltd., Alton, 2001, p. 20. Laban afferma che :«È un fatto meccanico che il peso del corpo, o di ogni sua parte, può essere sollevato e portato verso una certa direzione dello spazio, e che questo processo comporta un certo tempo, a seconda del rapporto della velocità. La stessa condizione meccanica può essere anche osservata in ogni contropinta che regola il flusso del movimento. L'uso del movimento per uno scopo preciso, sia come mezzo per un lavoro esterno o per rispecchiare di alcuni stati e atteggiamenti della mente, deriva dal potere di una natura finora inspiegabile. Non si può affermare che questo potere sia sconosciuto, perché siamo in grado di osservarlo in vari gradi di perfezione ovunque la vita esista. Quello che si nota chiaramente è che questo potere ci rende capaci di scegliere tra un atteggiamento di resistenza, costrizione, trattenimento, combattimento o uno di cedevolezza, tolleranza, accettazione, abbandono in relazione ai “fattori del movimento” di Peso, Spazio e Tempo a cui, essendo avvenimenti naturali, gli oggetti inanimati sono soggetti».

<sup>134</sup> Cfr. S. THORNTON, *op.cit.*, p.34.

<sup>135</sup> *Ivi*, p.35.« ...un'esperienza di riconciliazione tra le spesso antagonistiche tendenze interiori dell'uomo, e fornire questa esperienza è uno dei principali obiettivi dello svago attraverso l'arte del movimento, non solo per le danze di scena, ma per tutti. Ben applicato un esercizio fisico così può avere un effetto duraturo sulla integrazione della personalità».

dell'interazione energia spazio e delle sue risultanti dinamiche (Zeit)»<sup>136</sup>. Attraverso l'elaborazione di diagrammi basati sulle linee principali di sforzo e spostamento, definisce una teoria in cui il movimento è mosso sempre da un *effort*, il quale « once rightly assessed, individual effort can be changed and improved by training, for, in the end, all education is based upon effort-training »<sup>137</sup>.

L'*effort* si esprime attraverso tre gradi: il primo è quello dell'ordinarietà della gestualità della vita quotidiana, il secondo è costituito da quei gesti convenzionali che sostituiscono le parole come ammiccamenti, pianti e, infine, il terzo stato è quello espresso dalle arti del canto, della recitazione e della danza. Nel terzo stato, Laban, afferma che i gesti abbiano perso il loro legame con gli impulsi primitivi dell'uomo, sublimandosi ad uno stato simile a quello del sogno<sup>138</sup>. Tuttavia ci sono differenze tra le varie arti, dato che nella recitazione e nella mimica la gestualità è più simile a quella della vita quotidiana, mentre nella danza i movimenti sono maggiormente stilizzati, il movimento diventa un linguaggio poetico, il cui scopo è quello di rivelare i bisogni umani più profondi, «il mondo troppo profondo per la parola, il mondo silenzioso dell'azione simbolica, si rivela più chiaramente nella danza, è la risposta a un più profondo bisogno umano. (...) L'interesse nella danza diviene più comprensibile se realizziamo che i momenti più commoventi delle nostre vite solitamente ci lasciano senza parole, e in quei momenti i portamenti dei nostri corpi potrebbero essere in grado di esprimere ciò che altrimenti sarebbe inesprimibile»<sup>139</sup>.

---

<sup>136</sup> E.CASINI-ROPA, *Il corpo ritrovato. Danza e teatro tra pedagogia, ginnastica e arte*, in "Teatro e Storia", n. 3, ottobre 1987.

<sup>137</sup> Cfr. S. THORNTON, *op.cit.*, p.45. « (...) una volta correttamente valutato, lo sforzo individuale può essere modificato e migliorato attraverso l'allenamento, perchè, alla fine, tutta l'educazione si basa sull'allenamento allo sforzo ».

<sup>138</sup> R.LABAN, *op.cit.*, p.85. «Nei nostri sogni il movimento è fantastico, sebbene collegato alle forme delle nostre azioni quotidiane. Gli incubi, per esempio, mostrano caoticamente espressioni di sforzo che potrebbero avere una qualche somiglianza con gli impulsi di possessione e repulsione. Nei bei sogni tutta la paura della battaglia della vita è dissolta in un morbido fluire dello sforzo in elevazione, fluttuante o volando ». Egli continua facendo una distinzione nel significato profondo tra due pose accademiche della danza classica l'*attitude* e l'*arabesque* (l'*attitude* è una posizione che il danzatore assume stando in equilibrio su una gamba e portando l'altra in posizione piegata, partita dal *retiré en arriere* o *en avant*; l'*arabesque* è una posa in cui il ballerino è in equilibrio su una gamba mentre l'altra è tesa indietro a novanta gradi e più ndr). Per Laban l'*attitude* mostra una connessione con tutte le dimensioni dello spazio, l'alto, la profondità, destra, sinistra, avanti e dietro, restando, però una posa che non può essere ulteriormente sviluppata, che ha una centralità racchiusa nel corpo del danzatore stesso. L'*arabesque*, al contrario, non riempie lo spazio ma si irradia dal centro del corpo in determinate direzioni e reclama una completezza attraverso una continuazione del movimento verso il mondo esterno.

<sup>139</sup> *Ivi*, p.87.

Laban continua, sostenendo che la danza tendeva ad essere considerata come l'esibizione di bei movimenti e bei corpi ma che tuttavia, un numero sempre crescente di persone stavano divenendo consapevoli che «le nostre vite sono piene, così come i nostri sogni di azioni simboliche, e che c'era bisogno di un qualche medium in cui azioni di questo tipo potessero trovare la loro espressione estetica. Quel medium deve ovviamente essere trovato in quell'area del movimento che noi chiamiamo danza e mimo»<sup>140</sup>.

L'attore e il danzatore, attraverso il ritmo e le sequenze di gesti che simbolizzano le idee che lo ispirano, riescono a dare un nuovo valore anche a gesti che vengono compiuti da ognuno degli spettatore nella quotidianità e a dare nuovo significato anche a gesti e sequenze di movimenti/passi dal significato codificato. Il corpo dei performanti è, infatti, un corpo consapevole, allenato allo sforzo dell'espressività attraverso «un processo di graduale e costante introspezione e addestramento psicofisico dell'individuo, che deve imparare a liberare e a trasfondere nel movimento la propria intera umanità(...) - partendo- da nuclei dinamici e simbolici primitivi come i gesti del gioco, del lavoro manuale e della preghiera, ritenuti più antropologicamente idonei ad una amplificazione e stilizzazione spazio-temporale che si carichi di virtualità poetiche trascendenti»<sup>141</sup>.

Il suo era un tentativo di rinnovare completamente l'arte teatrale, arrivando ad un teatro totale in cui si potesse realizzare l'agognata unità Tanz-Ton.Wort, che fosse «in sé globale e unitaria perché fondata sulla liberazione e l'autoregolazione della creatività individuale e collettiva»<sup>142</sup>. Non va dimenticato, infatti, il suo impegno per la coralità, al fine di creare una comunità che attraverso la danza potesse rinnovarsi ed esprimere a massimo le capacità fisico-intellettive purificate dalla quotidianità, che egli sperimentò attraverso il *Bewegungsschor*, il “coro di movimento” nelle coreografie di feste popolari in cui a partire dalla stilizzazione dei gesti tipici del lavoro creava una sorta di “concerti semoventi”. Nello studio delle coreografie egli raggiunse, quello che probabilmente è il suo apice e quello per cui è maggiormente conosciuto, poiché riuscì in ciò che nessuno prima di lui era riuscito: tradurre in scrittura il movimento.

La *Labanotation* è ancora oggi la metodologia più usata per trascrivere una coreografia, ma in genere ogni tipo di movimento, che ha reso l'arte della danza meno effimera, facendole superare la barriera dell'esistenza sul palco e della tradizione a

---

<sup>140</sup> *Ibidem*.

<sup>141</sup> E.CASINI-ROPA, *op.cit.*, p.325.

<sup>142</sup> *Ivi*,p.331.

memoria delle sequenze. Attraverso simboli che rappresentano le linee fondamentali del corpo e le sue parti, che vengono disegnate a partire da un “center” che indica il centro dello spazio di riferimento, le otto direzioni principali di movimento, la profondità del movimento data da simboli più o meno ombreggiati, la durata del movimento, egli è riuscito a codificare scientificamente un linguaggio unico per la danza, l’equivalente di quello che è la notazione per la musica.

Contemporanea alla sperimentazione attuata da Laban in , avveniva nella Germania di Weimer, luogo di effervescenti fermenti culturali e artistici, quella sancita dalla nascita del Bauhaus, scuola di architettura, arte e design, la cui finalità era il raggiungimento di una artisticità interdisciplinare, e dei suoi laboratori, tra i quali quello del *Bauhausbühne*, il laboratorio teatrale che sarà guidato, dal 1923 al 1929, da una delle maggiori figure di spicco del Novecento, il pittore, scultore, insegnante, coreografo, teorico e, egli stesso, danzatore, Oskar Schlemmer.

Influenzato fortemente dall’insegnamento del pittore Adolf Hölzel<sup>143</sup>, Schlemmer si muove, inizialmente, verso il Cubismo, in cui «intravede la possibilità di superare casualità ed emozionalità e di arginare gli eccessi espressivi dell’individualità, conquistando un utopico equilibrio della propria dualità di carattere, razionale e insieme mistico, apollineo e insieme dionisiaco (...) per creare le condizioni spirituali necessarie alla rivelazione dell’Idea shopenaueriana, l’essenza recondita e inconoscibile che sta oltre la realtà sensibile e che solo all’artista è dato intuire e mediare agli altri»<sup>144</sup>. Il punto di partenza del pensiero di Schlemmer, che si inserisce nella più ampia ricerca dell’uomo nuovo, è la natura e, quindi, l’uomo stesso, che deve trovare il suo rivelamento nell’arte, egli «aspira a un nuovo idealismo rivolto, oltre il quotidiano e banale, al sublime (...) l’uomo idealizzato, sovraindividuale, l’archetipo eroico colto in atteggiamenti espressivi stilizzati, percorre come un filo rosso la produzione schlemmeriana, ma spogliato dall’arcadismo simbolista e astratto in figura artistica»<sup>145</sup>. Egli considera la doppia natura dell’uomo, analizzandone le leggi che

---

<sup>143</sup> Tale influenza, secondo Marina Bistolfi, riguarda principalmente «la scientificità della ricerca degli elementi fondamentali di ogni creazione artistica, la conoscenza della forza elementare dei mezzi artistici linea forma colore e della loro distribuzione nello spazio, i rapporti intercorrenti tra quadro e spazio architettonico e le suddivisioni spaziali del quadro stesso, basate sulla sezione aurea e sul reticolo di linee geometriche che suddividono lati e segmenti del rettangolo del quadro, ne uniscono gli angoli, ne stabiliscono centro e poli di attrazione dello sguardo dell’osservatore». O.SCHLEMMER, *Scritti sul teatro*, a cura di M.Bistolfi, trad.it., Feltrinelli, Milano, 1982, p.13.

<sup>144</sup> *Ivi*, p.15.

<sup>145</sup> *Ibidem*.

governano, rispettivamente, la natura inorganica e quella organica, e le sue relazioni con lo spazio, in particolare con lo spazio astratto.

La natura meccanica è data da un meccanismo di articolazioni, che rispondono ad una «matematica insita nel corpo umano, e crea una propria compensazione mediante movimenti che, secondo la propria natura, sono *meccanici* e definiti dall'*intelletto*. È la geometria degli esercizi ginnici, della ritmica, della ginnastica. Sono gli effetti somatici (ed inoltre la stereotipia del volto) che pervengono a livello espressivo negli equilibristi e negli esercizi di massa eseguiti allo stadio»<sup>146</sup>; la natura plastico-meccanica dell'uomo è data da leggi che «risiedono nelle funzioni, non visibili, del suo interno: battito cardiaco, circolazione del sangue, respiro, attività cerebrale e nervosa.(...) Tali movimenti sono *organici* e *definiti dal sentimento*. Sono gli *affetti dell'anima* (da qui la mimica del volto) che, nei grandi attori e nelle scene di massa della grande tragedia, pervengono a livello espressivo »<sup>147</sup>; nel dualismo di tali funzioni, si osserva come sia l'uomo a configurare, con i propri movimenti e le proprie irradiazioni, uno spazio immaginario, lontano dall'uomo trattato come un oggetto, disantropomorfizzato della metafisica dechirichiana. Nelle sue prime pitture, egli rappresenta figure di spalle, frontalmente, di profilo, in pose, cioè che sottolineano il rifiuto degli uomini, la loro chiusura in sé stessi, in uno spazio che però è lontano da quello solitario della metafisica, ma che è, invece, esso stesso mezzo di comunicazione privilegiato tra i singoli individui<sup>148</sup>. L'uomo con il suo corpo in movimento nello spazio segue due leggi: quella del proprio corpo e quella dello spazio; divenendo così luogo di intersezione tra i due sistemi, riscrivendone le leggi.

Nel testo *Tänzerische Mathematik* del 1926, egli scrive: «Per parte mia sono favorevole alla danza fondata sulla meccanica del corpo, la danza matematica. (...) Semplicità intesa come l'elementare e il tipico da cui si sviluppano organicamente il molteplice e il particolare. Semplicità intesa come tabula rasa e purificazione generale da ogni orpello eclettico di epoche e stili diversi»<sup>149</sup>, infatti, come per molti dei suoi contemporanei, l'arte che più di tutte sublima il movimento e rivela l'essenza dell'uomo è la danza, danza che deve essere interpretata da un essere umano, poiché, in quanto tale è «sia un organismo in carne e ossa, sia un meccanismo di numeri e misure. È un essere dotto di sentimento e ragione e di numerosi altri dualismi di

---

<sup>146</sup> *Ivi*, p.93.

<sup>147</sup> *Ibidem*.

<sup>148</sup> Cfr. *Ivi*, p.17.

<sup>149</sup> *Ivi*, p.149.

questo genere. Egli li reca tutti in sé e riesce a conciliare continuamente questa sua dualità polare molto meglio di quanto non riesca a farlo nelle creazioni astratte al di fuori di lui...»<sup>150</sup>. La danza, inoltre, permette all'uomo "misura di ogni cosa" di trovare il suo sistema di misurazione per eccellenza, nell'arte della misurazione per eccellenza l'architettura.

Lo spazio della danza è una scena plastica, in cui l'uomo-danzatore, meccanico-organico si muove, esprimendo con un linguaggio specifico, la propria essenza nascosta. L'uomo, in rapporto allo spazio che lo circonda, va letto come tridimensionalità in movimento e come sintesi di una tensione al vissuto e di uno spazio geometrico che lo contiene: «Lo spazio, che come ogni architettura è principalmente costituito da misura e numero, è un'astrazione nel senso di antitesi, se non addirittura di protesta contro la natura: lo spazio (...) determina anche il comportamento del danzatore che in esso si muove. Dalla geometria del piano, dal perseguimento di una linea retta, una diagonale, un cerchio, una curva, si sviluppa, quasi spontaneamente, una stereometria dello spazio attraverso gli spostamenti della verticale della figura che danza. Se ci si immagina lo spazio ripieno di una massa plastica molle in cui le varie fasi del movimento di danza si irrigidiscono come forme negative, quest'esempio ci dimostra la relazione immediata tra planimetria della superficie e stereometria dello spazio. Il corpo stesso è in grado di dimostrare la propria matematica liberando la meccanica corporea, che rimanda allora alla sfera della ginnastica e dell'acrobazia»<sup>151</sup>.

Il danzatore, seguendo le leggi del corpo umano e dello spazio, esprime il "sentimento di sé", attuando sul palco una sorta di trasmutazione della forma umana e la sua consequenziale astrazione.

Funzione determinate per la trasformazione del corpo umano, avevano gli strumenti usati per evidenziare parti del corpo e segnarne maggiormente le traiettorie del movimento, come le stecche e i trampoli con una funzione essenzialmente bidimensionale e le forme sferiche o coniche che sottolineano la tridimensionalità nello spazio della scena. Tali attrezzi contribuiranno non poco alla fondamentale specificità del costume<sup>152</sup> nella produzione schlemmeriana.

---

<sup>150</sup> *Ibidem.*

<sup>151</sup> *Ibidem.*

<sup>152</sup> Cfr. *Ivi*, p.93. «La trasformazione del corpo umano, il suo camuffamento, sono consentiti dal costume, dal travestimento. Costume e maschera sostengono o trasmutano l'aspetto, conducono a livello espressivo l'essenza o la eludono, ne rafforzano la misura normativa organica o meccanica, oppure la



Al contrario di Craig e di coloro che auspicavano la supermarionetta al posto dell'attore, Schlemmer teorizza un diverso rinnovamento della figura umana attraverso l'uso del costume-plastico che servirà per mutare le leggi fisiche del corpo e dello spazio o, almeno, a dare l'impressione di un loro superamento seppur temporaneo. Per fare ciò si avvale dei nuovi materiali e delle nuove tecnologie, affermando che avrebbero potuto apportare nuove straordinarie possibilità figurative, che egli suddivise nelle quattro tipologie, che realizzò poi nel *Balletto Triadico: l'architettura semovente*, in cui forme prismatiche vengono "trasmutate" sulle forme umane, lasciando libere o meno le articolazioni; la *bambola articolata o marionetta*, in cui le forme del corpo umano vengono tipizzate, le gambe e le braccia diventano clave e le articolazioni assumono forma sferica; l'*organismo tecnico*, in cui si ritrovano le forme del cono, chiocciola, spirale, disco come espressione della rotazione, della direzionalità e dell'intersezione dello spazio; la *smaterializzazione*, in cui determinate posizioni di parti del corpo umano diventano forme espressive metafisiche (es. la forma a croce della spina dorsale e delle spalle)<sup>153</sup>.

Dalla fine della seconda guerra mondiale, diventa sempre più evidente quel percorso che, secondo Pontremoli, aveva attraversato e caratterizzerà fino alla fine tutto il secolo Novecento, che vedrà sempre più centrali i rapporti tra il teatro e la danza, percorso guidato dal desiderio comune di «ricucire, definitivamente, all'interno della cultura occidentale, l'antica ferita che in nome di un'attribuzione assoluta di valore al logos aveva separato nettamente un'arte del corpo, la danza, da un teatro inteso unicamente come arte della messa in scena di un testo drammatico»<sup>154</sup>.

A partire dalle principali linee di sviluppo della teoria della danza, molti coreografi e performer si posero in evidenza con le loro produzioni e con le loro teorie estetiche, che si mossero principalmente in due direzioni: da una parte la linea vicina alla visione balanchiniana della danza pura, scevra da qualsiasi intento narrativo, che si sviluppa

---

revocano. Il costume, in quanto abito derivante dalla religione, dallo stato, dalla società, è qualcosa di diverso dal costume di scena, ma nella maggior parte dei casi si scambia con esso. Per quanti abbigliamento abbia prodotto la storia umana, pochissimi sono i costumi teatrali derivanti unicamente dal palcoscenico.(...) Sono queste le possibilità del ballerino che muta costume e si muove nello spazio. Ma nessun costume ha la possibilità di abolire il condizionamento della conformazione fisica umana, la legge del peso a cui essa è soggetta. Un passo non potrà essere più lungo di un metro, un salto non più alto di due».

<sup>153</sup> Cfr. *Ivi*, p.95.

<sup>154</sup> A.PONTREMOLI, *op.cit.*, p.80.

prevalentemente in America (dove Balanchine si era stabilito, fondando la famigerata compagnia *American Ballet*); dall'altra la linea del vecchio continente, più vicina a quelle che erano state le avanguardie tedesche meno propense all'astrattismo e, tutto sommato, più influenzate dalla tradizione accademica, che comunque resta sempre presente, soprattutto in Russia. Sebbene tali linee siano, apparentemente in forte contrasto tra loro, così come molto differenti le teorie estetiche che da loro si svilupperanno, quello che, secondo Pontremoli le unisce e le unifica, è che «hanno cercato di ritrovare una matrice comune alle diverse fenomenologie del movimento»<sup>155</sup>.

Quello che è divenuto sempre più centrale è lo studio tra le relazioni esistenti tra il corpo che si muove e lo spazio in cui si esprime, il significato di movimento e la sua decifrazione, sono alla base di tutti gli studi del XX secolo che hanno la danza come materia di fondo.

Nella corrente americana emerse immediatamente la produzione di colei che viene definita la creatrice della *modern dance*, Martha Graham.

Fino a quel momento c'era stata una unica tecnica accademica, la cosiddetta *danse d'école*, che aveva supportato tutti i vari movimenti e avanguardie e che era considerato l'unica e immutabile base da cui partire per lo sviluppo dei vari metodi e dei vari stili, che si succedevano nel tempo, erano notissimi i metodi di studio Vaganova e Cecchetti<sup>156</sup>, che pur differenziandosi nell'esecuzione dei passi e nella considerazione delle linee di spazio direttrici del movimento dei danzatori, avevano, sempre, come solida base la tecnica della scuola Imperiale Russa.

Con la nascita della *modern dance* si assiste ad un totale stravolgimento della metodologia della danza, ad un fiorire di tecniche differenti, di studio, di insegnamento, addirittura si arriva ad una diversa tipologia dei corpi dei danzatori, la cui metodologia di allenamento differiva notevolmente da una tecnica all'altra.

---

<sup>155</sup> *Ibidem*.

<sup>156</sup> Per un maggior approfondimento delle tematiche del metodo Vaganova si rimanda al testo di A.VAGANOVA, *Il metodo Vaganova: i principi fondamentali del balletto classico*, trad. it. M.Fusco, Di Giacomo, Roma, 1986.

Per un approfondimento sul metodo del Maestro Enrico Cecchetti si rimanda al testo C.W.BEAUMONT, S.IDZIKOWSKI, *Fare Danza, Teoria e pratica della danza classica, Metodo di Enrico Cecchetti*, a cura di F.Pappacena, Gremese Editore, Roma, 1991.

Nel 1926 Martha Graham fonda «una nuova scuola del movimento»<sup>157</sup> e fin dall'inizio del suo lavoro, quando ancora alla sua scuola erano ammesse solo le donne, la Graham comincia a sperimentare una tecnica nuova<sup>158</sup>, essenzialmente basata sul ritorno alle origini, che «non (è) aspirazione al naturalismo né per concezione poetica, né per deliberato proposito informativo. Ci si armonizza con la natura ma la si sfugge, perché la figura umana si traspone in chiave simbolica e surrealistica (si vede *Eretic* del '29, un quadro aperto sull'arte moderna)»<sup>159</sup>, sulla riscoperta del corpo umano e delle sue capacità e, soprattutto, sulla rivelazione attraverso il movimento di ciò che si cela al suo interno. «Dance is another way of putting things. If it could be said in words, it would be; but outside of words, outside of painting, outside of sculpture, inside the body is an interior landscape which is revealed in movement»<sup>160</sup>, un medium per attraverso cui esprimere desideri, sogni e tutto l'universo di emozioni che ogni uomo si porta dentro, spesso nascosto dalle mielle maschere, imposte o subite dalle convenzioni sociali.

La danza della Graham prende le distanze dalla grazia e dalla delicatezza della classicità, la sua è una danza di forza e dura concretezza, una danza che non si esprime nel tentativo di sfidare la gravità tendendo alla levità, alla sospensione nell'aria, con i grandi salti tenuti, con le ballerine *en pointé*, nella tensione verso un mondo altro, incarnazione di creature ineffabili e soavi anche nelle più tristi drammaturgie; bensì è una danza in cui i corpi dei danzatori sentono ed esprimono profondamente il peso della gravità, i loro piedi danzano nudi a contatto con il pavimento, le loro braccia, le loro gambe hanno completamente perso il senso della rotondità, della fluidità delle linee per muoversi in maniera, rigida, scattosa, angolare, assumendo pose che niente hanno a che vedere con le pose accademiche ma che apportano una ventata di novità e di straniamento allo spettatore che si sente visceralmente coinvolto in questa danza

---

<sup>157</sup> A.TESTA, *op.cit.*, p.136.

<sup>158</sup> Pontremoli cita la pura casualità per l'inizio dell'insegnamento della sua tecnica affermando che: «Dopo aver studiato nella Denishawn e quasi subito militato nella omonima compagnia dal 1916 al 1923, si trasferisce a New York (...). Nella grande metropoli comincia ad impartire lezioni di danza in modo autonomo poiché non era in grado di pagare la tassa che era stata stabilita dalla St.Denis per insegnare secondo un destino che nella vita dell'artista si ripeterà costantemente». A.PONTREMOLI, *op.cit.*, p.85.

<sup>159</sup> A.TESTA, *op.cit.*, p.136.

<sup>160</sup> R.FREEDMAN, *Martha Graham: A Dancer's Life*, Clarion Books, New York 1998, p.56. «La danza è un altro modo di mettere le cose. Se si potesse esprimere con le parole, lo si sarebbe (espresso); ma al di fuori delle parole, al di fuori della pittura, al di fuori della scultura, all'interno del corpo vi è un paesaggio interiore che si rivela nel movimento».

“primitiva”. E’ una danza in cui «si tende all’humus, senza compiacenze edonistiche e superficiali decorativismi (come per lo più suole accadere nel balletto) ma con una quasi costante aderenza al suolo, a piedi nudi naturalmente, e una articolazione apparentemente spontanea delle membra, salvo poi le librazioni, gli slanci, le cadute con i rapidi risollevamenti da terra»<sup>161</sup>

Dall’osservazione del corpo e delle sue funzionalità meramente fisiche, la Graham si soffermò sulla respirazione.

L’analisi del movimento più semplice, involontario, e, tuttavia, il più necessario per la sopravvivenza la portò a basare la sua tecnica su principi che corrispondevano all’inspirazione e all’espirazione. All’atto dell’inspirazione, ella collegava lo sforzo, l’irrigidimento, l’azione di forza; all’espirazione era collegato al rilassamento, alla liberazione, al riposo.

A queste due modalità dell’essere sono ricollegabili i principi di *contraction* e *release*, contrazione-relax, da cui scaturiranno tutti i successivi movimenti di cui erano composte le sue coreografie.

La sequenza di *contraction-release*, così come il ritmo della respirazione, può esprimersi con velocità ed intensità differenti, dando luogo ad espansioni e restringimenti, ora lenti, ora spasmodicamente veloci.

«Nella contrazione, i suoi danzatori contraevano i loro busti come una contrattura verso il ventre, serrando, o contraendo, i muscoli dello stomaco e spingendo in avanti quelli pelvici. (...) Una contrazione cominciava nel ventre e poteva raggiungere l’intensità di un colpo di frusta poiché si irradiava alle braccia, alle gambe, e alla testa in un movimento a strappi o percussivo. Una contrazione potente potrebbe portare il corpo del danzatore da una posizione eretta direttamente a terra sul pavimento. Potrebbe spingere il corpo in un giro, o spingerlo ad un salto»<sup>162</sup>, attraverso il controllo del ritmo della respirazione e, di conseguenza, del ritmo del *contraction-release*, la Graham tentava, riuscendovi, di intensificare la rivelazione dell’universo interiore dell’uomo, dominandone l’intensità e dettandone i ritmi, puntando ad accendere nello spettatore le stesse emozioni e gli stessi impulsi ancestrali.

Il centro del movimento corporeo era considerato il ventre, centro pulsante della forza creatrice umana e, per tanto, punto di partenza di tutti i movimenti e attitudini umane,

---

<sup>161</sup> A.TESTA, *op.cit.*,p.136.

<sup>162</sup> R.FREEDMAN, *op.cit.*, p. 57.

considerazione questa che pone la danza della Graham come fortemente legata alla femminilità.

Pontremoli sostiene che: «Era una danza che rivoluzionava, dal punto di vista del valore culturale e sociale, l'accostamento di corpo/emozione alla sfera del femminile mente/ragione alla sfera del maschile, proponendo nuovi percorsi semantici come quelli che mettono in relazione la danza moderna con gli attributi di autenticità e virilità e la danza accademica con i termini effeminato e innaturale»<sup>163</sup>, sottolineando così quanto la figura di Martha Graham possa essere considerata ancor più rivoluzionaria, poiché capace di mostrare una danza che mette al centro della sua estetica il corpo femminile, non per il suo essere etereo debole, ma con la debolezza, le mancanze, le sofferenze che la donna in quanto essere umano e generatrice di vita si porta dentro.

Egli riporta, inoltre, le parole che la Graham espresse nella sua autobiografia *Memorie di sangue*, che evidenziano la consapevolezza dell'unicità spietata della sua danza: «Per molti ero un'eretica. Un'eretica è una donna di cui tutti approfittano una donna spaventata. Deve battersi continuamente contro i colpi di coloro a cui si oppone. Può essere eretica dal punto di vista religioso o rispetto alle convenzioni sociali, e io sapevo di esserlo. Mi ero posta fuori dal mondo delle donne, non danzavo come le altre, utilizzavo una tecnica che definivo “contrazione ed estensione” (*contraction and release*), usavo il pavimento, mostravo la fatica, ero a piedi nudi. In molti modi mostravo sul palcoscenico proprio ciò che il pubblico voleva evitare di vedere venendo a teatro»<sup>164</sup>.

Il palcoscenico diventa il luogo di espressione dello stato d'animo del danzatore, rappresentante, quindi, della coralità di ogni essere umano nonché esso stesso «parte del movimento della danza»<sup>165</sup>, i movimenti che portano ad interagire il corpo con il suolo, come attratto dalla forza di gravità, e in cui il corpo mostra la sua debolezza, vengono inseriti frequentemente nelle coreografie.

Da vita ad una sorta di scivolamenti verso il suolo, in cui il danzatore, usando le ginocchia come cerniere, va all'indietro toccando il pavimento come in cerca di un sostegno e luogo di rilassamento, rispetto ad emozioni non più sopportabili, elevando così al grado di direzione il piano del palcoscenico. A tal proposito ella afferma ancora: «Come l'acrobata conosciamo il richiamo della forza di gravità, che ci attira

---

<sup>163</sup> A.PONTREMOLI, *op.cit.*, p.87.

<sup>164</sup> *Ibidem.*

<sup>165</sup> R.FREEDMAN, *op.cit.*, p.58.

verso terra. L'acrobata sorride perché si è esercitato a vivere quell'istante di pericolo e ha scelto di non cadere. Talora mi fa paura camminare su quella corda tesa, mi fa paura avventurarmi nell'ignoto, ma tutto questo è insito in ogni atto creativo, in ogni esibizione, e creare ed esibirsi è ciò che un danzatore fa»<sup>166</sup>.

Nelle cadute si evidenzia, inoltre, tutto il senso di sconvolgimento che l'uomo prova in situazioni drammatiche, «nell'esprimere tristezza o disperazione, ella non piegava semplicemente la sua testa o serrava le mani al petto. Permetteva al suo intero corpo di scivolare verso il basso. "Quando sei davvero disperato," diceva "hai una sensazione come di affogamento dentro di te. Così come danzatrice mostravo al di fuori quello che stava accadendo dentro- tutto il mio corpo affogava o cadeva al suolo"»<sup>167</sup>. Anche i costumi dovevano evidenziare il corpo e i accentuarne la gestualità già nel primo periodo, quello delle "long woollens" che le stesse danzatrici cucivano, ella puntava alla semplicità, facendo avvolgere i corpi in lunghe tuniche fascianti, di materiali elasticizzati, capaci di accompagnare i movimenti del corpo. Senza dubbio il costume più noto è quello indossato dalla stessa Graham in *Lamentation* del 1930, una sorta di tunica senza maniche, in cui le braccia si trovavano all'interno e da cui fuoriuscivano solo i piedi, le mani e la testa.

Per indagare quello che definiva "inner landscape", si avvalse anche dell'importanza della musica, rivoluzionando la prassi che vedeva la composizione della musica precedere e dare nella maggior parte dei casi spunto alla creatività e al senso della danza da eseguirvi. Fu proprio con la Graham che per la prima volta fu prima montata una coreografia e su questa scritta una musica<sup>168</sup>. La danza prima di tutto. Per Alberto Testa la danza di Martha Graham «è teatro nel senso classico del termine come lo concepirono i greci, i primitivi, comunicazione con il proprio Destino e la Divinità. Siamo alle origini stesse del teatro rito e dramma»<sup>169</sup>.

Una delle fonti principali di ispirazione per la Graham, accanto alle figure dell'americana Isadora Duncan, e dei rappresentanti delle scuole europee Laban, Wigman e Joss, pionieri della danza libera nell'immediato dopoguerra, fu, certamente, la filosofia di Nietzsche<sup>170</sup>, i cui testi erano, addirittura, presenti negli elenchi dei libri

---

<sup>166</sup> M.GRAHAM, *Memorie di sangue*, trad.it. A.Fedegari, Garzanti, 1992 p.9.

<sup>167</sup> R.FREEDMAN, *op.cit.*, p.59.

<sup>168</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>169</sup> A.TESTA. *op.cit.*,p.137.

<sup>170</sup> Come riportato in K.L.LAMOTHE, *Nietzsche's dancers, Isadora Duncan, Martha Graham, and the revaluation of Christian values*, Palgrave MacMillan, Londra, 2006, p. 8, è la stessa Graham ad affermare: «I owe all that I am to Nietzsche and Schopenhauer».

che dava da studiare alle allieve dei suoi corsi. L'ispirazione maggiore si esprime nella cosiddetta *dancing religion*<sup>171</sup>, una danza che accanto alla mitologia poneva la contraddittoria considerazione (spesso solo per un'incompresa verità teologica Cristiana) dell'ostilità verso il corpo, soprattutto, del corpo femminile. Nelle sue quasi duecento produzioni molte sono tratte da episodi della Bibbia, hanno come protagoniste le figure religiose femminili più importanti come La Vergine Maria, Eva, Maria Maddalena ed affrontano temi attuali attraverso un codice religioso. Dall'amore che Zarathustra insegna, ella punta ad esprimere l'amore per il copro e, soprattutto, il superamento del dualismo corpo- anima e che rende il corpo garante di una conoscenza assoluta<sup>172</sup>.

In Nietzsche «ella trovava un filosofo, che poteva aiutarla a denotare, a capire, e negoziare la relazione conflittuale con la Cristianità che il suo amore per la danza esprimeva. In particolare, come la Duncan, ella trovava nel lavoro di Nietzsche una visione della danza come capace di trasformare questo conflitto in uno stimolo per rivalutare i valori Cristiani attraverso la danza e la religione»<sup>173</sup>.

Le immagini metaforiche dei racconti di Nietzsche sono reinterpretate e rese nelle produzioni, superando quella sorta di valori anti-danza<sup>174</sup> della (mal interpretata) moralità Cristiana, che si attribuisce al filosofo tedesco, per far vedere e vivere per un attimo il divino: «Nella danza dà sicurezza al pubblico vedere una persona possedute, integrate, disciplinate, bellissime con una radiosità che appartiene all'integrazione –

---

<sup>171</sup> «Dove la pratica genera la fede –è nel corpo di qualcuno come processo di una propria costruzione di un'immagine cinetica. Dove la tecnica serve come rivelazione dell'esperienza, lo fa dando un'esperienza visuale, viscerale di esseri umani che creano immagini cinetiche dei ritmi- le pulsazioni di respiro e vita (...). Dove i danzatori sono *atleti di Dio*, diventano così quando esercitano la loro libertà nella danza nel divenire quelli che sono.(...) L'intento della Graham è mutare lo “stato di consapevolezza” che porta le persone a ignorare il ruolo dell'esercitazione corporea nel processo di divenire umani, un processo che include la creazione e il credere in ideali (religiosi). (...) La Graham usa un linguaggio religioso per far giungere i danzatori in quei luoghi dove essi fanno scelte esistenziali su chi essi siano e chi onorino. Usa il linguaggio religioso in modo tale che i danzatori trovino il significato di ciò che loro valorizzano nell'esercitazione della tecnica (come lei li definisce). Lei così invita la gente per entrare nel mondo del danzatore – un mondo in cui i loro più alti valori, il loro senso della realtà, la verità e bellezza, le loro connessioni alla famiglia, tradizione, cultura, e se stesso, sono ritenuti responsabili al loro sviluppo pratico di contrazione e rilassamento» in K.L.LAMOTHE, *Nietzsche's dancers, Isadora Duncan, Martha Graham, and the revaluation of Christian values*, Palgrave MacMillan, Londra, 2006, p.182.

<sup>172</sup> Cfr. Ivi, p.170.

<sup>173</sup> Ivi, p.155

<sup>174</sup> Cfr. *Ibidem*.

l'Umanità diventa potenzialmente divina per un istante –questo basta... La Coreografia è secondaria. L'emergere della vita, della persona è primario»<sup>175</sup>.

A Nietzsche ella si rifà anche per la reinterpretazione del mito e di quella dualità tra apollineo e dionisiaco che permeava l'opera nietzschiana e che trovava nella Graham una coerente narratrice, di cui parla la Capodivacca nel suo *Danzare in catene: saggio su Nietzsche*. Ella scrive: «Tanto quanto la semantica del riso era stata recuperata per contrastare gli ipocriti impulsi pessimisti, la dimensione di danza, già annunciata in *Die fröhliche Wissenschaft*, nello *Zarathustra* assume una posizione rilevante in funzione di quel particolare modo di intendere l'esistenza antitetico rispetto a quello degli integralisti dai "piedi pesanti e cuori afosi". Ridere e danzare divengono i due imperativi dello spirito liberi, noncurante delle sofferenze posticce di chi si sente pronto solo ad intonare le note della propria marcia funebre: non si può rendere impaziente la vita, ella non va fatta attendere in onore di qualcos'altro, poiché nulla è comparabile al valore che per suo tramite è restituito all'umanità. "E sia perduto per noi il giorno in cui non si sia danzato neanche una volta! E si dica falsa per noi ogni verità per la quale non ci sia stata una risata!» . La danza quindi è fonte di risa, di allegria, che vanno intese non come mero buonumore ma come felicità profonda che scaturisce dalla comprensione dell'esistere, che, tuttavia, è viziata da illusioni, per cui la moralità diviene unico strumento di obbedienza, «le catene divengono parte attiva nel rito, tracciano il cerchio della danza e suggeriscono il ritmo del ballo: esse vogliono la stessa cosa della vita, e ne incarnano la stupefacente complessità»<sup>176</sup>.

Sebbene le sue produzioni siano state fondamentalmente basate sulla considerazione del corpo, via via che sviluppava la metodologia anche la scenografia e l'attrezzatura di scena, accanto ai costumi, assunsero sempre più importanza. Uno dei riferimenti fondamentali fu per lei il teatro Giapponese, con le opere del Noh theater, del Kabuki e in genere di tutta la produzione giapponese che, molto diversa da quella occidentale faceva meno riferimento alla trama logica, alle riflessioni ma piuttosto un mezzo di comunicazione veloce in cui si fondevano più arti insieme. E' interessante la scenografia usata nel 1947 per *Errand into the Maze*, progettata con Isamo Noguchi. Basata su due figure molto usate ma dall'effetto sempre egualmente straniente, la

---

<sup>175</sup> M.FRANKO, *Martha Graham in Love and War: The Life in the Work*, Oxford University Press, 2014, p.105. Tali affermazioni sono tratte da una lettera, che la coreografa inviò a Hawkins Graham, in cui parlava della differenza tra danza come esibizione e coreografia come racconto.

<sup>176</sup> S.CAPODIVACCA, *Danzare in catene: saggio su Nietzsche*, Mimesis Filosofie, Milano, 2009, p.198.



spirale e il labirinto. La spirale rappresenta la fluidità del movimento, senza interruzioni, che porta il corpo ad assorbire quello che il movimento della forma e a farlo proprio: «Il percorso spaziale della spirale e la rotazione simile alla spirale del corpo in una danza vorticoso culmina in un irreversibile stato di trance»<sup>177</sup>.

Il labirinto, invece, rappresenta il movimento segmentato, esalta le pause, in cui i danzatori sono costretti a riflettere e ricoordinare le proprie finalità di movimento: «un momento si di autoriflessione in tal modo integrato nell'orientamento e nel disorientamento nello spazio, (...) Nell'interruzione, nell'esplorazione delle possibilità della strutturazione, del dissolvimento e nella ristrutturazione dei modelli di movimento, la coreografia ornamentale del labirinto permette sia di aggirarsi nei meandri sia figurazioni dell'ordine»<sup>178</sup>.

La Graham reinterpreta il labirinto come l'archetipo di un mito, da un punto di vista femminile, infatti nella produzione è Arianna che affronta il Minotauro e non Teseo<sup>179</sup>, a rappresentare la donna che lotta da sola contro le sue paure, contro il mostro che vive dentro di lei e che nessun altro se non lei stessa può sconfiggerlo. È interessantissimo come il filo che attraversa il labirinto non sia altro che un filo che avvolge l'abito della Graham, rappresentando il labirinto sul corpo, partendo da un percorso di corda steso sul palcoscenico<sup>180</sup>.

Nelle parole finali di Pontremoli possiamo trovare riassunto il senso intero dell'opera di Martha Graham: «Figlia ribelle del suo e del nostro tempo razionale e scientifico, la Graham mostrò l'insofferenza per un destino di solo progresso e benessere, promesso dall'avvento dell'era tecnologica (non dimentichiamo che la Graham nasce nel 1894 e muore quasi un secolo dopo), non volle rinunciare, in qualche modo, alla dimensione trascendente e non accettò la solitudine dell'assurdo. Non le bastò la conoscenza del mondo, intese esplorare l'inconscio e le sue forze apparentemente incontrastabili. Col suo teatro e con la sua danza apparentemente incontrastabili. Col suo teatro e con la sua danza propose, quindi, un'estrema possibilità di riferimento spirituale per l'uomo moderno, che in essi poteva vedere rispecchiata la propria tensione verso la conoscenza e verso la realizzazione di sé»<sup>181</sup>.

---

<sup>177</sup> G.BRANDSTETTER, *Poetics of Dance: Body, Image, and Space in the Historical Avant-Gardes*, trad.ing.Oxford University Press, 2015, p.265.

<sup>178</sup> *Ibidem*.

<sup>179</sup> Cfr. *Ivi*, p.266.

<sup>180</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>181</sup> A.PONTREMOLI, *op.cit.*, p.91.

Dall'altra parte dell'Oceano, intorno agli anni Settanta, si diffondeva la conoscenza del *teatro-danza*, grazie all'innovativo lavoro di una coreografa tedesca, che, di ritorno da un'esperienza americana, nel 1973 aveva fondato il *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*. Pur non essendo l'unica ad occuparsi di tale sorta di produzioni (ricordiamo gli altri fautori del teatro-danza Susanne Linke, Reinhild Hoffmann, Hans Kresnik e Gerard Bonher ),che aveva come fondamento quello del “superamento dei limiti” e di un iniziale sperimentazione con i nuovi media e le nuove tecnologie, con la creazione della sua compagnia ad assurgere ad una popolarità internazionale facendo del teatrodanza, appunto una tra le «rivelazione artistiche più geniali degli anni Settanta e Ottanta»<sup>182</sup>. Pina Bausch si era formata nel pieno della danza espressionista tedesca ed ebbe,dapprima, come insegnante Kurt Jooss<sup>183</sup>, la cui metodologia influenzò fortemente la futura evoluzione della sua produzione. Jooss in un articolo intitolato “The language of the Dance Theatre” aveva dichiarato la sua posizione riguardo a come la danza dovesse essere interpretata e come il suo contenuto potesse essere espresso: «A work of Art in order to have meaning needs a concrete subject. There are two ways of representing a theme in the theatre – by way of realism or through fantasy. Realism dominates Western drama; the way of fantasy is used in all forms of stylized theatre, as in oriental theatre, in Western opera, are even more in dance theatre: The choreographer conceives the theme of the dance work and he translates and structures it into harmoniously composed rhythmic movement, into dance»<sup>184</sup>,

---

<sup>182</sup> *Ivi*, p.114.

<sup>183</sup> Kurt Jooss, di ritorno in Germania nel dopoguerra, riportò in auge, il Folkwang- Tanztheater, e dopo un inizio difficile, a causa di mancanza di fondi, riuscì a fondare una compagnia di balletto stabile. La sua opera più nota e rivoluzionaria era stata *The green Table* del 1932, un balletto in otto quadri creato come manifesto contro la guerra, composto e considerato come esempio della definizione di Laban di struttura orchestrale e drammatica ed il primo ad essere notato tramite la labanotation. Suzanne Schlicher nel suo saggio *The west German dance theatre Paths from the twenties to the present in Choreography and dance, an international journal*, volume 3 parte 2 (1993), *The Dance Theatre of Kurt Jooss* ( a cura di) S.K. Walther, afferma che il metodo di Jooss era basato su un suo importante credo, che ogni movimento, cioè, dovesse avere un significato, “un messaggio”, cosa che implicava la visione della danza come potente metodo espressivo e di conseguenza formativo.

In realtà, quello che, per stessa ammissione del coreografo tedesco, è il fulcro del suo lavoro, è l'essenziale, la considerazione che l'intensità può e debba essere espressa attraverso scene rapide, concise, drammaturgicamente pregnanti al limite della stringatezza. “Essenzialismo” è il termine che, maggiormente, viene collegato al suo metodo di produzione, che sottende l'altrettanto nota tecnica Jooss-Leeder da lui elaborata.

<sup>184</sup> I. PARTSCH-BERGSOHN, *Dance Theatre from Rudolph Laban to Pina Baush in The Pina Baush Sourcebook: the Making of Tanztheater*, (a cura di) R.CLIMENHAGA, Routledge, New York, 2013, p.12.«Un lavoro d'Arte per avere un significato ha bisogno di un soggetto concreto. Ci sono due

pensiero su cui Pina Bausch gettò le fondamenta della sua produzione. Così come, basilare fu il pensiero di Martha Graham, la cui tecnica ella apprese negli studi svolti a New York alla Juillard School e l'influenza dello «strongly psychological style»<sup>185</sup> del suo insegnante Antony Tudor. La prima considerazione da fare è, quindi, che la sua formazione affonda le radici in culture e, di conseguenza, estetiche e metodologie, completamente differenti, che attraverso l'elaborazione culturale e psicologica (fu un'attenta studiosa dei Freud e Jung) portarono Pina Bausch ad trasformarsi, nel percorso professionale, da ballerina del Folkwang-Ballet a direttrice del balletto del teatro di Wuppertal. La seconda è che la Bausch sceglieva gli elementi del suo corpo di ballo non in base alle qualità fisiche e tecniche quanto piuttosto per ciò li muoveva<sup>186</sup>, chiarendo in questo modo la sua distanza dai canoni accademici. Nell'opera della coreografa e danzatrice tedesca è possibile, inoltre ritrovare, quelli che Doris Humphrey aveva definito “the four raw ingredients of dance movements as design, dynamics, rythm and motivation”, elementi che, però, la Bausch trasporta, ampliandone il senso al movimento puro, applicando i principi della danza alla più ampia rappresentazione teatrale<sup>187</sup>. Il design si ritrova nei movimenti coreografici, nelle scene e nei costumi, la dinamica e il ritmo sono chiaramente presenti nella successione coreografica delle scene, la motivazione in ogni elemento in scena, i quattro elementi sottolineano la tensione drammatica data dalla ripetizione meccanica del gesto e dall'assenza di attività<sup>188</sup>, considerata anch'essa come elemento portante della coreografia. È la famosa “danza negata”.

Nel 1975 porta in scena *Rite of Spring*, in cui una giovane donna veniva sacrificata dalla sua tribù, con un rito propiziatorio che la costringeva a danzare fino alla morte. Distaccandosi dalle interpretazioni precedenti che si focalizzavano sull'eroticità della danza, la Bausch amplia il significato del sacrificio, per rimarcare i sentimenti di

---

modi di rappresentare un tema in teatro – nella modalità del realismo o attraverso la fantasia. Il Realismo domina il dramma Occidentale; la via della fantasia è usata in tutte le forme del teatro stilizzato, come nel teatro orientale, nell'opera Occidentale, lo sono ancora più nel teatro danza: Il coreografo immagina il tema del lavoro di danza e lo traduce e lo struttura in un movimento ritmico composto armoniosamente, in danza».

<sup>185</sup> R.CLIMENHAGA, *Pina Bausch*, Routledge, New York, 2009, p.VI.

<sup>186</sup> *Ivi*, p.2. «Proprio un anno prima della premiere di questo pezzo, quando le fu chiesto come selezionasse i danzatori per la compagnia, la Bausch notoriamente rispose. “I’m not so interested in how they move as in what moves them”»

<sup>187</sup> Cfr.R.SIKES, “*But is it dance...?*” in R.CLIMENHAGA,(a cura di) *The Pina Bausch Sourcebook: The Making of Tanztheater*,Routledge, New York, 2013, p.134.

<sup>188</sup> Cfr. *Ibidem*.

pietas e terrore dell'uomo. Una umanità terrena sottolineata dal palcoscenico il cui pavimento è completamente ricoperto di terra. Questa performance segna un'importante svolta nelle azioni coreografiche di gruppo, con i suoi quindici ballerini uomini che danzavano a torso nudo e quindici donne in abiti semitrasparenti, Il suo innovativo *Kontakthof* (il cortile del contatto), messo in scena dal Tanztheater nel 1978, segna un cambiamento e un nuovo approccio nel mondo della danza. I danzatori, a piedi nudi si muovevano in gruppo dalla parte posteriore del palco, dove erano poste delle sedie, arrivando fin quasi al proscenio, avvicinandosi agli spettatori; fermi di spalle ruotavano il corpo alternativamente mostrando il profilo, scoprendosi i muscoli delle gambe, mostrando se stessi come se fossero mercanzie rendendo il pubblico consapevole di essere parte di questo processo di creazione dell'azione scenica<sup>189</sup>. Nello stesso anno va in scena *Café Müller*, un balletto composto su cinque arie della *Fairie Queen* di Henry Purcell in cui la Bausch continua la sua sperimentazione sulla gestualità della danza. L'ambientazione è un caffè semideserto, rappresentato da tavoli e sedie, attraverso cui si muove anche la stessa Bausch, in una lieve e semitrasparente camicia da notte, che evidenzia la sua esilità, danzando con gli occhi chiusi da sonnambula. Il clima è di estrema malinconia e tristezza, sembra quasi un sogno o forse un incubo, qualche critico ricorda che i genitori della Bausch possedevano un caffè e della sua infanzia nella Germania nazista, inoltre, è lampante il riferimento ai campi di concentramento quando uomini muscolosi cercano tra le donne. Un clima di terrore, attenuato dalle note di Purcell dalle pause di silenzi. Un continuo inseguimento tra la coppia di protagonisti, due sonnambuli che fluttuano nel Cafè e i loro doppi, una coppia che cerca di limitarne l'instabilità. La danza della Bausch rappresenta il «mettere in gioco il corpo, in termini di ripensamento esistenziale e antropologico»<sup>190</sup>, al fine di libera la danza dai limiti delle differenti tecniche e teorie. Il Tanztheater trova proprio nella Bausch la sua massima espressività perché ella riesce a raggiungerne in pieno i principali intenti con il suo Teatro di Wuppertal, il «Tanztheater ceca una forma di rappresentazione che incarni le contraddizioni e le frustrazioni della vita e le presenti in una forma viva. (...) con un sistema dinamico che ci dia un punto d'accesso per i nostri impegni con il mondo e che destabilizzi le nostre certezze e ci spinga a rivederle. I significati dell'espressione sul palco sono spazzati via dal movimento dinamico della forma umana nella danza

---

<sup>189</sup> R.CLIMENHAGA *op.cit.*, p.1.

<sup>190</sup> A.PONTREMOLI, *op.cit.*, p.116.

attraverso l'espressine metaforica dell'esperienza come un fenomeno corporale necessario che è irretita all'interno in una più una teatrale presentazione strutturale.(...). È un inversione della struttura tradizionale della storia del balletto, per esempio, che usa un linguaggio centrato sul movimento per raccontare una storia teatrale»<sup>191</sup>.

Una figura particolare che si inserisce nel vasto panorama degli anni Settanta è quella di Meredith Monk, realizzatrice di performance in cui si assiste ad una sintesi di musica, danza e teatro. Il suo senso dello spazio che si legge nelle sue performance è forte ed unitario. Ella stessa in un'intervista di Franco Quadri afferma che «La maggior parte dei danzatori possiede un vero senso dello spazio. (...) lo spazio diventa metafora di quello che sto facendo. Quando lavoro, una volta che so come sarà lo spazio, allora ho anche la soluzione dello spettacolo. Se non ho spazio non ho spettacolo»<sup>192</sup>. *Quarry*, opera presentata nel 1976, ambientata durante la seconda guerra mondiale, racconta la vicenda di una bambina malata che non riesce a riposare nel suo letto (rappresentato sulla scena da una coperta e un cuscino sul pavimento), impaurita e atterrita da ciò che intuisce stia accadendo intorno a lei, che si relaziona con una governante che ascolta la radio. L'opera è composta da tre movimenti, *Lullaby*, dove la bimba protagonista canta una ninnananna dopo un discorso alla radio di un Dittatore, che si materializza, durante un blackout, ad un lato del palco, mentre dall'altro gli fa da contraltare lo speaker radiofonico, anche lui materializzatosi. La seconda parte, *March*, ci sono dittatori che cenano, servita dalla governante, che vengono uccisi dal Dittatore, che tiene due discorsi, uno parlato e uno gestuale. Alla fine del discorso, viene proiettato un film in bianco e nero di una pietra cava piena d'acqua. La bimba è riversa nel suo letto e appare un coro dalle parvenze militari. Seguono delle sequenze in cui si alternano il Dittatore, una donna con valigie e i nonni della bambina. Il terzo movimento, *Requiem*, vede il bambino e la governante (vestiti con cappotto, come in procinto di partire) entrare e mettersi a girare in cerchio. Seguono sequenze surreali, il coro in corteo, il bambino canta la ninnananna, si fa buio e si odono solo i passi del coro in marcia. Quello che si evince, già dalla sinopsi, è che *Quarry* è un dramma psicologico, difficile, complesso, in cui «il movimento, il testo, la musica, il film, qui inserito, il senso dello spazio, hanno la stessa importanza»<sup>193</sup>,

---

<sup>191</sup> R.SIKES, *op.cit.*, p.130.

<sup>192</sup> F.QUADRI, *Il teatro degli anni settanta, invenzione di un teatro diverso*, Einaudi, Milano, 1984, p. 204.

<sup>193</sup> *Ivi*, p.209.

una sorta di rappresentazione di un'antica cerimonia religiosa. Lo studio importante che la Monk attua è quello di focalizzare l'attenzione sulla gestualità, traendo da un apparente caos l'essenza, un ritorno al primordiale bisogno comunicativo. «Sto lavorando a considerare l'intera gamma di un movimento. (...) dalla specificità di un gesto reale e riconoscibile, fino al movimento che ha la qualità del gesto ma è astratto. Sto esplorando tutte le strade verso la completa astrazione. (...) stiamo comunicando con l'inconscio della gente (...) di solito si tratta di comunicazione da inconscio a inconscio»<sup>194</sup>. Il teatro della Monk, in sostanza, è un teatro d'avanguardia, un teatro che crede che il movimento e l'immagine siano il mezzo di comunicazione più diretto e più vero per arrivare al pubblico per poter instillare desideri di, cambiamento sociale. Peccato che, la stessa Monk, pensi che il pubblico di massa non sia in grado di comprendere a pieno un happening<sup>195</sup>.

---

<sup>194</sup> *Ivi*, pp.211-212.

<sup>195</sup> *Ibidem*.



### 1.1.1 I Ballets Russes, la fine del balletto romantico e la relazione del corpo con lo spazio architettonico della scena

I famosi *Ballets Russes* di Diaghilev rappresentano un *unicum* nella storia della danza, la cui sperimentazione delle relazioni tra tale disciplina e le altre arti, può essere considerata come laguida cui fecero riferimento tutti gli avanguardisti di inizio secolo.

*Le coq d'or* (1914), basato su una fiaba russa, fu musicato da Rimsky-Korsakoff, e reso noto dalle scenografie di Natalia Gontcharova e le coreografie di Fokine. Fokine riuscì ad unificare il classicismo e la tradizione culturale russa, creando le sue coreografie immergendo le sequenze di movimenti nel tempo e nei luoghi della danza, attraverso quella che viene definita la sua “estetica liberatrice”, della parte alta del corpo, il busto e le braccia, in particolare. A ciò contribuì non poco il lavoro della Gontcharova, che partendo dai *lubock* diede vita a scene ampie e colorate, che richiamavano gli alberi in fiore di Dodon Tsardom, le quinte erano mascherate da fiori e gli abiti si rifacevano al suo ciclo di dipinti sui contadini. *Parade* (1917), con libretto di Cocteau, musicato da Satie, fu coreografato da Massine con scene e costumi di Picasso.



Fig.1 *Le coq d'or*



Fig.2 *Parade*

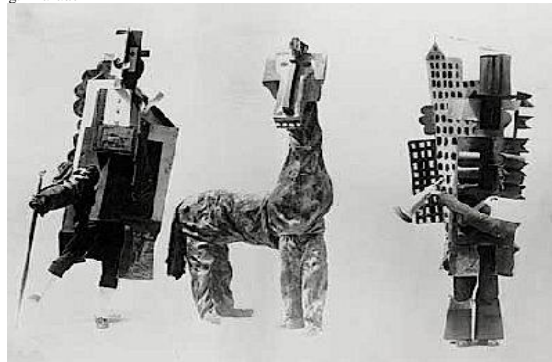


Fig3 Costumi di Picasso per *Parade*



Il racconto di una fiera diede vita ad uno spettacolo che fondeva balletto e recitazione, in cui spiccavano i costumi, che anticipavano gli abiti-scena di Schlemmer. *La Chatte* (1927) musicato da Sauguet, coreografato da Balanchine, rappresentò un'ulteriore evoluzione della concezione del corpo sulla scena. I costumi in materiale plastico di Gabo e Pevsner, contribuirono alla resa scenica del "neoclassicismo" tecnico balanchiniano della fiaba di Esopo riletta in chiave post-cubista.

*Ode* (1928) musicato da Nabokov, coreografato da Massine, portò sulla scena un'ulteriore innovazione grazie alle scenografie di Tchelichev. Una Natura-statua, per rispondere alle richieste di uno studente, si animava, mostrandosi in tutto il suo splendore, lo studente chiese l'aurora boreale, nel vederla tentò di entrarvi ma solo per distruggerla.

La meditazione fiabesca fu esaltata dalla scena chiaramente ispirata al costruttivismo.

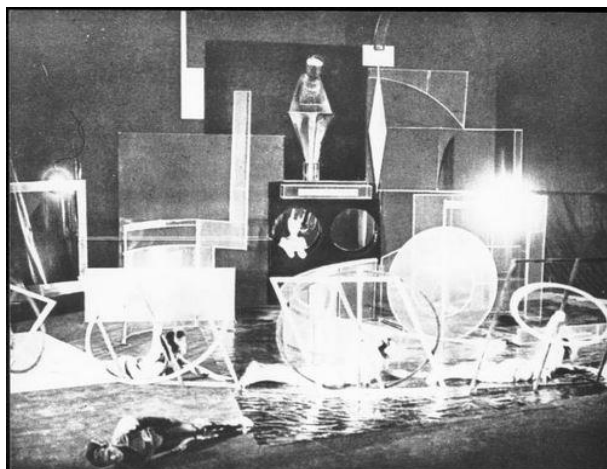


Fig.4 *La Chatte*



Fig. 5-6 *Ode*, bozzetti e scene

### 1.1.2 Il Balletto triadico nel Bauhaus di Oskar Schlemmer, il corpo anatomico e il corpo geometrico nella scena

Schlemmer teorizza un diverso rinnovamento della figura umana attraverso l'uso del costume-plastico che servirà per mutare le leggi fisiche del corpo e dello spazio o, almeno, a dare l'impressione di un loro superamento seppur temporaneo. Per fare ciò si avvale dei nuovi materiali e delle nuove tecnologie. Che davano origine a quattro tipologie: l'*architettura semovente*, in cui forme prismatiche vengono "trasmutate" sulle forme umane, lasciando libere o meno le articolazioni; la *bambola articolata* o *marionetta*, in cui le forme del corpo mano vengono tipizzate, le gambe e le braccia diventano clave e le articolazioni assumono forma sferica; l'*organismo tecnico*, in cui si ritrovano le forme del cono, chiocciola, spirale, disco come espressione della rotazione, direzione, e dell'intersezione dello spazio; la *smaterializzazione*, in cui determinate posizioni di parti del corpo umano diventano configurazioni espressive metafisiche. Nel *Balletto Triadico*, le cui musiche erano di Paul Hindemith, creò una coreografia inusuale, che

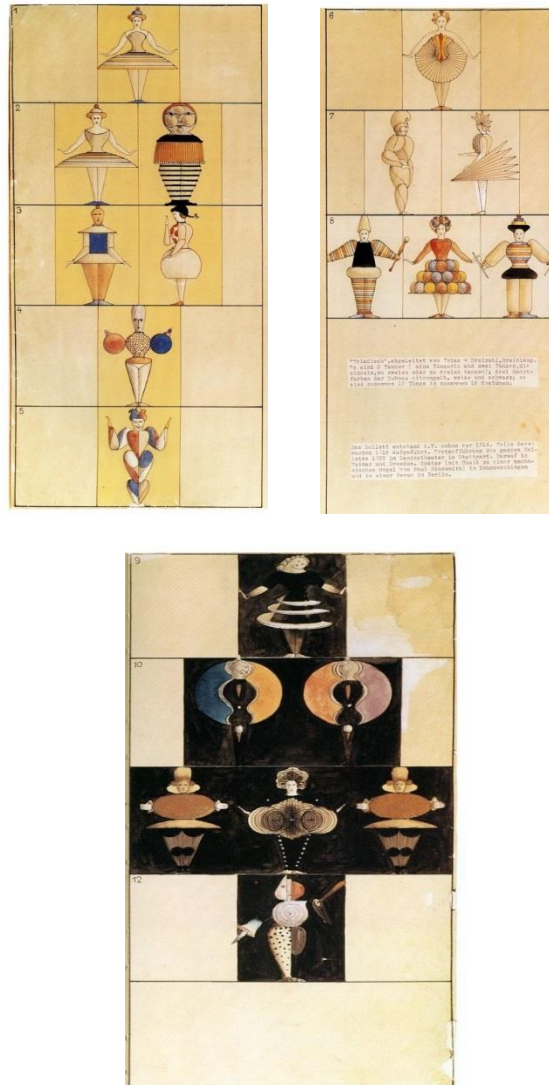


Fig.7-8-9, Bozzetti per il Balletto triadico

puntava fortemente all'astrazione. Si ispirò ai movimenti di burattini e marionette., pur non facendo riferimento alla supermarionetta di Craig, esaltando piuttosto il ruolo del corpo umano, che con l'ausilio del costume diveniva un corpo altro. Il balletto era composto da tre atti, divisi in dodici quadri e i tre danzatori inscena cambiavano un totale di diciotto costumi composti in materiali vari quali legno, metallo, cartapesta e tessuto imbottiti. Tali costumi avevano la caratteristica di focalizzare l'attenzione su di un elemento del corpo umano e sulla potenzialità del gesto e che a seconda del costume veniva o negata o accentuata.



Fig.10-11,

Realizzazione dei costumi per il *Balletto triadico*



Fig. 12, Scena del *Balletto triadico*

### 1.1.3 Eucinetica e Coreutica del Movimento di Rudolf Laban

Il lavoro di Laban si può, secondo il critico Thornton, suddividere in sette tematiche di base: il significato del movimento nella vita dell'uomo; l'Armonia nella Natura e nell'uomo; il ritmo Naturale; l'influenza creativa nell'universo e nell'uomo; l'arte come forza creativa; il movimento, lo sforzo e la comunicazione; il conflitto. Egli affermava che solo il movimento, permetteva di progredire verso la sua finalità ultima esistenziale e, addirittura, alla comprensione della ragione della propria esistenza. Nel suo studio egli arriva alla conclusione che *the flow of movement* risulta essere la manifestazione visibile dello stato intellettuale, emotivo, e spirituale dell'uomo, che viene originato dall'*effort*, una sorta di impulso interiore caratterizzato dallo Spazio, dal Tempo, dal Peso e dal Flusso, cosa che rendesse chiara attraverso i suoi famosi diagrammi. Attraverso l'elaborazione di tali diagrammi basati sulle linee principali di sforzo e spostamento, definì una teoria in cui il movimento provocato dall'*effort* si poteva leggere in tre gradi: il primo è quello dell'ordinarietà della

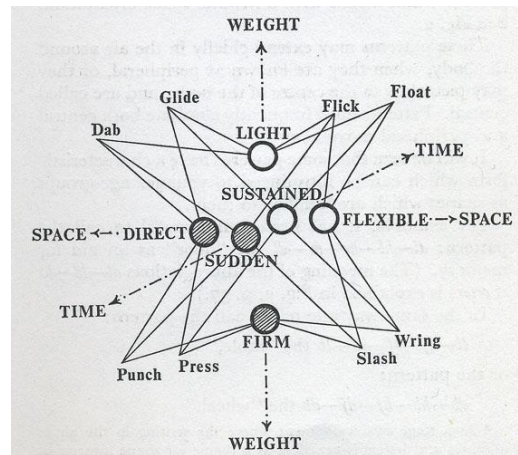


Fig.13, I sei elementi di tensione e gli otto elementi di tensione delle azioni

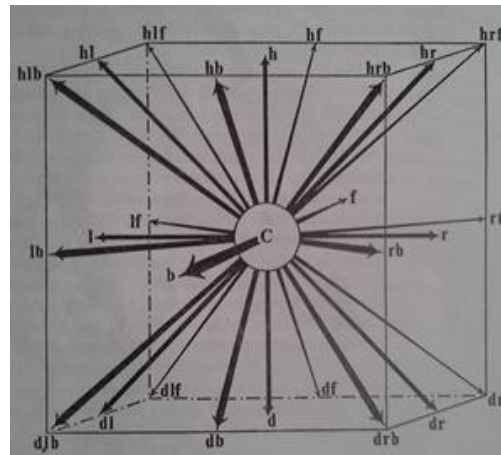


Fig.14, I ventisette punti di direzione spaziale.

77



#### 1.1.4. Seraphic Dialogue di Martha Graham, il corpo e la dinamica del movimento nello spazio

La *modern dance* di Martha Graham, la sua è una danza di forza e concretezza, in cui i corpi dei danzatori sentono ed esprimono profondamente il peso della gravità fisica e metaforica.

Dall'osservazione del corpo umano, la Graham si soffermò sull'atto della respirazione.

Analizzando il naturale movimento che ne scaturiva, ella trasse il principio base della sua tecnica. L'inspirazione definiva lo sforzo, l'irrigidimento, l'azione di forza; l'espirazione era collegato al rilassamento, alla liberazione, al riposo.

Sono i principi di *contraction e release*, contrazione-rilasciamento, da cui scaturirono tutti i successivi movimenti e gestualità di cui erano composte le sue coreografie. Anche i costumi dovevano evidenziare il corpo e i accentuarne la gestualità e la musica spesso era composta ad hoc per la danza, sovvertendo la prassi usuale.

In *Seraphic Dialogue*, considerato uno dei maggiori capolavori scenici, ella riuscì ad esprimere con forza tutto il suo innovativo ed "eretico" pensiero. Inizialmente era stato pensato come un assolo, poi nel 1955 fu ricoreografato per la compagnia, dividendo l'assolo tra i vari danzatori. La trama era tratta



Fig. 18,19 - Scene da *Seraphic dialogue*

dalla vita di Santa Giovanna d'Arco, di cui nella danza si rivelano tre momenti della sua vita, quello della donzella d'Orleans, la guerriera e la martire, analizzandone l'animo e indagandone la libertà di scelta. La scenografia era stata curata da Isamu Noguchi suo fidato collaboratore che creò un set con la rappresentazione allusiva di una cattedrale da molti critici definito leggero e scintillante. Venne usato, inoltre, uno dei suoi effetti famosi, alcuni abiti erano posti sul palcoscenico come oggetti di scena, che venivano poi indossati, trasformando l'architettura di scena in "pelle" del corpo umano. Giovanna d'Arco quando ascense al cielo si rivestiva di un nuovo abito.

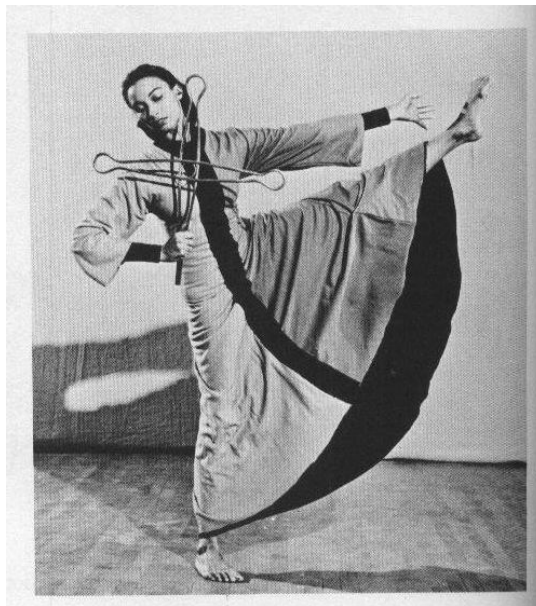


Fig. 18,19 - Scene da *Seraphic dialogue*

### 1.1.5 *Café Müller* di Pina Bausch, l'espressionismo nella scena del *Tanztheater*

Fondato il *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, la coreografa tedesca, dalla ampia e internazionale esperienza, profonda conoscitrice di Freud e Jung,, nel corso della sua sperimentazione sottolineò la sua distanza dai canoni accademici tradizionali. In tutte le sue produzioni e in particolare in *Café Müller*, è possibile ritrovare quattro elementi fondamentali: il design, la dinamica, il ritmo e la motivazione. Il design si ritrova nella coreografia, nelle scene e nei costumi, la dinamica e il ritmo sono chiaramente presenti nella successione coreografica delle scene, la motivazione in ogni elemento in scena. Tali elementi sono accentuati dalla ripetizione del gesto e dall'assenza di attività, considerata anch'essa come elemento portante della coreografia., la cosiddetta "danza negata". Nel 1978 portò in scena *Café Müller*, un balletto composto su cinque arie della *Fairie Queen* di Henry Purcell.

L'ambientazione è un caffè semideserto, rappresentato sulla scena da tavoli e sedie, in cui si muovevano la stessa Bausch, protagonista della danza, in una lieve e semitrasparente camicia da notte, che evidenziava la sua esilità fisica, danzando con gli occhi chiusi nella parte di sonnambula. Il clima era di



Fig. 18,19 - Scene da *Café Müller*



estrema malinconia e tristezza, sembrava quasi un sogno o forse un incubo, qualche critico ricordò che i genitori della Bausch possedevano un caffè e che potrebbe esserci molto della sua infanzia nella Germania nazista. Chiaro è il riferimento ai campi di concentramento nazisti, quando, in scena, uomini muscolosi cercano tra le donne, facendo una sorta di selezione. Le finestre ampie sullo sfondo, fuori scala rispetto ai danzatori danno la sensazione agli spettatori di un ricordo infantile. Tale rappresentazione è, soprattutto, come la stessa Bausch dichiarò un "lamento d'amore", una tensione che rivela l'incomunicabilità e la solitudine dell'essere umano alla prese con il superamento del proprio vissuto e con l'altro. Il corpo della Bausch attraverso la gestualità quasi minimalista eppure intensa riuscì ad esprimere tutta la sua inquietudine.

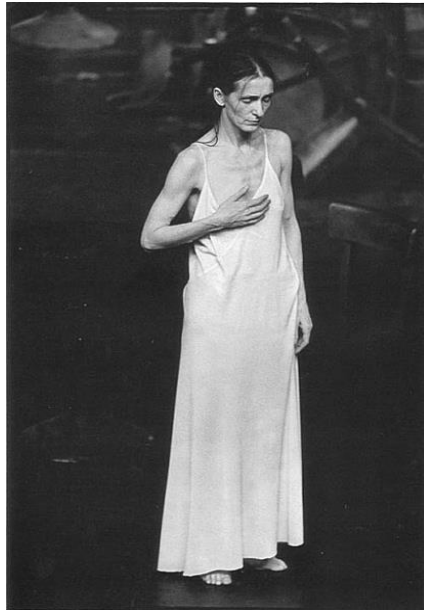


Fig. 18,19 - Scene da *Café Müller*

## Capitolo secondo

### ARCHITETTURE DI SCENA E PERFORMANCE MODERNE ALLA LUCE DELL'INTRODUZIONE DELLE NUOVE TECNOLOGIE E DELLE NUOVE TEORIE ESTETICHE SUL CORPO E LO SPAZIO

*“Si perché c'è un senso in cui è possibile dire che la ragione ha costruito se stessa come ragione disincarnata, con conseguente riduzione del corpo nei confini dell'opacità della carne. E siccome la danza rifiuta il dualismo conflittuale tra materiale e immateriale, siccome non vive il corpo come antagonista dell'anima, la danza, con la semplicità del suo gesto, dissolve il tratto disgiuntivo con cui la ragione procede opponendo il vero al falso, il bene al male, il positivo al negativo, l'alto al basso, per richiamare quell'ordine simbolico (syn-ballein significa "mettere assieme") da cui proveniamo e che ancora ci abita come fondo abissale in cui la coscienza cerca di gettare la sua pallida luce.” U.Galimberti*

*“We work on concepts, and ideas come from texts. We work on the theme of the city for example, and I think an architect who builds cities is better than a set designer.” F.Flamand*

#### *2.1 L'utilizzo delle nuove tecnologie informatiche nella progettazione dello spazio architettonico sulla scena performativa.*

Con l'affermarsi della *modern dance* e della danza libera si era superato un certo conservatore criterio di intendere la rappresentazione danzata; molteplici teorie

andavano diffondendosi, alcune che continuavano ad avere le proprie radici nella danza accademica, altre che rivendicavano fieramente un totale distacco.

La linea di ricerca che maggiormente indagherà e sarà fondamentale per esplorare le relazioni tra corpo, spazio e scena e che, soprattutto, saprà segnare con l'innovazione lo sviluppo dell'estetica della danza e delle performance teatrali, è quella che si servirà delle nuove tecnologie, informatiche e non solo, per sperimentare nuove forme di espressività., che produrrà nuove tecniche e metodologie che punteranno a spostare l'attenzione dal mero corpo biologico e a mutarne l'usuale percezione.

Con Nicholas Schoffer era nata la *Cybernetic Art* nel 1954, quando, al Primo Salone Bâtîmat a Parigi era stata esposta una Torre Cibernetica del Suono alta cinquanta metri. Tra sue innumerevoli e innovative produzioni, che riguardavano architettura, teatro e film, Schoffer collaborò, nel 1973, con Alwin Nikolais a *KYLDEXI (Spettacolo Cibernetico Luminodinamico)*, prima performance cibernetica alla Hamburg Opera House, a cui parteciparono anche Carolyn Carlson e Emery Hermans. Sul palco i danzatori del balletto della Hamburg Opera danzavano interagendo con sculture cibernetiche mobili, tra proiezioni e ed effetti luminosi. Grazie ad un sistema cibernetico di controllo il C.C.C.(Cybernetic Command Center), le sculture cibernetiche, composte da strutture verticali su erano applicati orizzontalmente dischi rotanti, potevano essere “comandate” e far muovere gli elementi mobili in accordo con la musica. Inoltre ogni sequenza era registrata a tre velocità differenti e il pubblico poteva interagire, scegliendo quella con cui interagire. Nella sua produzione è chiaro il tentativo di sciogliere il dilemma del periodo storico e sociale in cui Schoffer si trovava ad operare; egli affermava che «two lethal dangers threaten mankind: order and disorder»<sup>196</sup>, riferendosi da un lato al potere totalitario e dall'altro all'anarchia. Con le sue opere egli cercava di affidare all'arte il compito di difendere la libertà umana, creando una via di fuga alla sempre più concreta possibilità di vivere come automi, controllati da un potere superiore<sup>197</sup>.

---

<sup>196</sup> P.WEIBEL, (a cura di) *Beyond Art: A Third Culture: A Comparative Study in Cultures, Art and Science in 20th Century Austria and Hungary*, Springer, Vienna, 2005, p. 100.

<sup>197</sup> Cfr. *Ibidem*. Wiebel continua affermando che: « La LighTowers cibernetica di Schoffer, le sue progetti su larga scala, Chronoses, e le sue composizioni lase sono tutti meccanismi che seguono i perfetti ruoli operazionali della logica cibernetica, dei programmi controllati, ed elettronici. Allo stesso tempo, a causa del loro movimento ininterrotto, del cambiamento delle forme, e del loro ritmo, che ravviva e cambia il ritmo, simboleggiano il cambiamento, le coincidenze, il poksare della vita:la formula per l'equilibrio tra ordine e disordine».

La sperimentazione di Alwin Nikolais, noto come l'architetto del movimento, andò oltre. In «contraddizione con i principi della danza libera (...) ribalta, nel loro nucleo portante, anche le affermazioni dei teorici della *modern dance* sostenendo che non è l'emozione a generare il movimento, bensì il contrario. Nikolais ribadisce che è la *motion* a essere fonte di *emotion*, nella convinzione – che sarà poi importante acquisizione dell'antropologia teatrale – che sia *il fare e il come viene fatto* a decidere *cosa uno esprima*. In questo modo, unicamente in virtù della qualità del movimento il danzatore smette di rappresentare un personaggio (...) e comincia ad agire sulla scena quella decentralizzazione psichica che gli permette, grazie ad una continua metamorfosi, di trasformarsi metaforicamente in qualsiasi essere animato o inanimato»<sup>198</sup>.

Il movimento era diventato il fulcro della composizione coreografica, doveva essere assoluto e puro, specificità che richiamavano fortemente la supermarionetta di Craig. Egli utilizzava, inoltre, schlemmerianamente, oggetti e costumi con l'intento di prolungare il movimento del corpo nello spazio e che ne accentuassero l'effetto.

Lo spazio poteva essere così "spezzato", con la creazione di un resa estetica che rimandava ad un continuo flusso, che disturbava, disorientando lo spettatore e rendendo di difficile intuizione cogliere in anticipo la sequenza che i danzatori erano in procinto di eseguire<sup>199</sup>. Il corpo che danza era un corpo privo di emozioni, svuotato, i cui movimenti giravano intorno ai punti cardini delle articolazioni: «Nikolais mutua da Ortega y Gasset una disumanizzazione del danzatore, affinché questi attraverso l'analisi minuta della qualità del movimento di ogni essere, possa trasformarsi in esso divenendo altro da sé e portare così, nello spazio ristretto della scena, l'universo intero. Danza trascendentale, dunque, generata attorno ad un nucleo originario, quello della *motion*, appunto, sorta di forza generatrice, potere pre-espressivo del gesto, unica realtà con il quale il danzatore ha a che fare nell'esercizio della sua arte»<sup>200</sup>.

Nelle sue produzioni, egli, fin dagli inizi della sua carriera, era stato attratto dalla possibilità di utilizzare nuove tecnologie per sperimentare nuove forme e, soprattutto, nuovi effetti scenici. L'utilizzo di proiezioni di diapositive multi-color, di costumi dai

---

<sup>198</sup> A.PONTREMOLI, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Editori Laterza, Bari, 2004, p.102

<sup>199</sup> Cfr. Y.HARDT Alwin Nikolais – *Dancing Across Borders* in C.GITELMAN, R.MARTIN *The Returns of Alwin Nikolais: Bodies, Boundaries and the Dance Canon*, Wesleyan Univ Press, Middletown, 2007, p.70

<sup>200</sup> A.PONTREMOLI, *op.cit.*, p.103.

tessuti particolari e dai colori fluo assecondava la completa astrazione delle sue messinscena. La performance priva di una trama, in cui i movimenti veloci e frammentati dei danzatori o (illusionisticamente come Alwin riusciva perfettamente a rendere in scena) di parti dei loro corpi, puntava a far scomparire il danzatore in quanto tale e far cogliere allo spettatore il solo movimento, in una sequenza dettata dalla musica, che egli stessa scriveva con il *Moog*<sup>201</sup>, e dall'illuminazione, nonché dai movimenti apparentemente estemporanei dei danzatori. Il coreografo statunitense considera «L'arte come un'architettura luminosa e l'arte teatrale come un'attività “non ancora definita” che permette l'integrazione cinetica di tutti gli elementi inimmaginabili»<sup>202</sup>.

In realtà, lo stesso Nikolais affermava che la sua tecnica non voleva essere una disumanizzazione, bensì un'eliminazione di tutti i vincoli corporali cosicché il danzatore potesse, finalmente libero, essere davvero sé stesso e identificarsi e ritrovarsi in ciò che meglio lo rappresentava.

Con la sua sperimentazione in divenire che, basata sui quattro fondamenti, chiamati *motion, shape, colour and sound*, originava un mondo visionario, Nikolais si fa pioniere della scena futura computerizzata della danza. Tra le sue produzioni, esempi particolari della sua estetica furono *Galaxy* e *Crucible*. Nel primo, *Galaxy*, creato nel 1965, è presente un forte utilizzo della Wood's light, o Black Light, che emette una luce poco visibile ad occhio umano, nella gamma dello spettro ultravioletto. L'utilizzo di tale luce, combinata a strutture appositamente realizzate, a cui venivano aggiunti pigmenti chimici per aumentarne la riflessione, dava la possibilità di far muovere le strutture, senza che se ne scoprisse il meccanismo nascosto. Gli stessi danzatori non comparivano sul palco, ma a muoversi sembravano essere solo particolari dei loro corpi o accessori che riflettevano lo spettro ultravioletto, poiché i loro costumi venivano lavati in particolari sostanze chimiche atte allo scopo. Interessante fu anche l'utilizzo di maschere, in quanto anche gli occhi reagivano alla luce e l'utilizzo delle maschere creava effetti stranianti<sup>203</sup>.

---

<sup>201</sup> Il *Moog* fu il primo sintetizzatore lanciato in commercio alla fine degli anni Sessanta. Alwin Nikolais ne commissionò il primo modello commerciale, il suo intento era creare una musica che potesse accompagnare le sue sperimentazioni sul movimento. Infatti, compose lui stesso le partiture per quasi tutte le sue produzioni.

<sup>202</sup> A.DALLAL, *La danza contro la muerte*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993, p.192,

<sup>203</sup> Cfr. R.E.GRAUERT, *The Theater of Alwin Nikolais in Bearnstow Journal*  
www.bearnstowjournal.org

È probabile che l'effetto per gli spettatori fosse davvero quello di trovarsi dinanzi dei cyborg. Nel secondo, *Crucible*, presentato nel 1985, il palco era diviso in senso orizzontale in due parti. Nella parte bassa era presente uno specchio che copriva completamente le gambe e i piedi dei danzatori, di cui lo spettatore vedeva solo il busto e le braccia e i loro rispettivi riflessi sullo specchio. L'attenzione era solo sul movimento delle braccia e sulla dualità che Nikolais aveva riportato non solo nel riflesso ma anche nel posizionamento dei danzatori rivolti gli uni verso gli altri e colorati tramite il sapiente uso delle luci. Egli creò molteplici produzioni e grazie, alla sua eclettica e temeraria personalità, il suo teatro riuscì ad essere "teatro totale" aprendo così le porte all'utilizzo delle moderne tecnologie, che videro nella sua figura un vero e proprio precursore.

Di notevole interesse nel proseguimento di tale sperimentazione, fu la figura del coreografo statunitense William Forsythe. Benché sia stato definito un coreografo post-classicista<sup>204</sup> per l'utilizzo, pur molto personalizzato, della coreografia accademica, di lui si ricordano, soprattutto, le intuizioni che lo portarono durante tutta la sua carriera a sperimentare il forte impatto dell'utilizzo di tecnologie nella composizione delle coreografie.

Egli affermava che «Choreography and dancing are two distinct and very different practices. In the case that choreography and dance coincide, choreography often serves as a channel for the desire to dance. One could easily assume that the substance of choreographic thought resided exclusively in the body»<sup>205</sup>. La sua attenzione al corpo e alla sua "costruzione" era per lui, tanto fondamentale, da portarlo a creare una sorta di "grammatica codificata" del movimento. Partendo da un movimento classico, egli dava origine ad un processo di decostruzione, secondo una concezione dello spazio che partiva da Laban per allontanarsene, per poi ampliarlo concettualmente..

Mentre per Laban il punto iniziale del movimento era il centro del corpo, per la Graham il plesso solare, per Forsythe, il movimento decostruito poteva avere inizio in qualsiasi parte del corpo: la mano, il polso, il ginocchio e così via. La tecnica che usava per la decostruzione è di difficile riproduzione, poiché egli stesso la riportava

---

<sup>204</sup> Cfr. A.TESTA, *op.cit.*, p.110.

<sup>205</sup> W.FORSYTHE, *Choreographic Objects*, in S.SPIER (a cura di), *William Forsythe and the practice of choreography: it start from any point*, Routledge, Abington, 2011, p.90. «Coreografia e danza sono due pratiche distinte e differenti. Nel caso che la coreografia e la danza coincidano, la coreografia spesso serve come un canale per il desiderio di danzare. Si potrebbe facilmente supporre che la sostanza del pensiero coreografico risiede esclusivamente nel corpo».

come una conseguenza estemporanea di una ricerca continua e di un'analisi attenta fatta del movimento a partire dal singolo movimento di una singola parte del corpo. Una sorta di *stream of consciousness* joyciano, dove, nel caso di Forsythe, il flusso era dato dai movimenti, che venivano composti in sequenza, divenendo coreografia, attraverso associazioni mentali, intuizioni sensoriali, simbolismi e leggi geometriche, in un processo continuo di decostruzione e ricostruzione. Il suo intento non era quello di allontanarsi dalla tecnica classica accademica bensì di reinterpretarla secondo la realtà del periodo in cui viveva, rendendola meno obsoleta. Alberto Testa riportando le affermazioni del coreografo a tale proposito, «il vocabolario non è, e non sarà mai, vecchio. È la scrittura che invecchia. Non mi pongo il problema di sapere se sono un coreografo classico, semplicemente per me è più facile parlare il linguaggio classico. Posso utilizzarlo per scrivere delle storie di oggi»<sup>206</sup>, precisava come Forsythe «riscriva la danza»<sup>207</sup>. Anche la considerazione dei movimenti e l'esecuzione dei passi base e delle figure sono completamente differenti per Forsythe. Steven Spier, architetto e preside della Faculty of Art, Design and Architecture alla Kingston University London, ha tra le principali aree di ricerca, la coreografia come sistema organizzativo dello spazio. In una delle sue più note pubblicazioni, *William Forsythe and the practice of choreography: it starts from any point*, ha raccolto diversi saggi sulla figura del coreografo statunitense.

In uno dei saggi, Gerald Siegmund partendo dall'affermazione dello stesso Forsythe «You cannot do arabesque – arabesque exists as an idea. You can approach arabesque, and move through arabesque, and sustain yourself there for a greater or lesser time. You can try to do arabesque, which is a lot of fun, and we spent a great deal of time trying»<sup>208</sup>, fece un'interessante riflessione. Egli sosteneva che il balletto fosse come l'*eidōs* di Platone, un'astrazione che, nel momento della sua concretizzazione, perdeva la perfezione. Per concretizzare al meglio l'idea del balletto i danzatori avevano sempre cercato la perfezione, creando un sistema di giudizio legato alla tecnica

---

<sup>206</sup> A.TESTA, *Cento grandi balletti. Una scelta dal repertorio del migliore teatro di danza*, Gremese Editore, Roma, 2007, p. 75.

<sup>207</sup> *Ibidem*.

<sup>208</sup> G.SIEGMUND, *Of monsters and puppets, William Forsythe's work after the 'Robert Scott Complex'*, in S.SPIER (a cura di), *William Forsythe and the practice of choreography: it starts from any point*, Abington, Routledge, 2011, p. 28. «Non puoi fare un arabesque- l'arabesque esiste come idea, Puoi avvicinarti all'arabesque, muoverti attraverso di esso, e sostenerlo per un tempo più lungo o più breve. Puoi cercare di fare l'arabesque, che è molto divertente, e noi ci passiamo tanto tempo in questo tentativo».

d'esecuzione. Egli faceva, proprio, l'esempio della posa dell'*arabesque*, considerando la differenza tra i vari danzatori per capire quale fosse quello più vicino alla "perfezione"; sostenendo, che per Forsythe l'«*arabesque is an idea that has no equivalent in the real world, which means that every dancer who tries it must inevitably fail because his or her individual body gives it slants and imperfections that stand between the idea and its realisation. If, however, you consider arabesque or any other figure or step from the ballet code to be a performative act that only comes into being when being performed, then any approach to arabesque is equally valuable, creating a different potential for meaning, feeling, or association. If arabesque as such does not exist, then the dancers can only move through it*»<sup>209</sup>.

In pratica, l'*arabesque* esiste solo nel momento della sua esecuzione ed esiste per quello che è, non per l'immagine ideale che se ne ha. I danzatori attraverso la reiterazione, possono trasformarlo, reinterpretandolo ogni volta, cosa che lo rende ogni volta unico e non sindacabile di giudizio. Non esiste la perfezione dell'*arabesque* ma una perfettibilità del movimento che Forsythe definisce come «no going from point A to point B and climaxing at each points, transforming them into something else before moving on again»<sup>210</sup>. Nel 1994, in collaborazione con il ZKM / Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe produsse *Improvisation Technologies: A Tool for the Analytical Dance Eye*, una sorta di installazione interattiva per pc, composta da CD-ROM, contenenti video-capitoli in cui spiegava i principi della sua teoria del movimento, sebbene ci teneva a sottolineare che non si trattasse di insegnamento<sup>211</sup>. Partendo da linee geometriche presenti nel corpo o che si possono formare tra punti come ad esempio la distanza del gomito dal polso, egli spiegava una

---

<sup>209</sup> *Ibidem*. «L'*arabesque* è un'idea che non ha un equivalente nel mondo reale, il che significa che ogni danzatore che lo prova deve inevitabilmente fallire perché il suo corpo specifico da inclinazioni e imperfezioni che si frappongono tra l'idea e la sua realizzazione. Se, comunque, si considera l'*arabesque* o qualsiasi altra figura o passo dall'essere un codice del balletto ad essere un atto performativo che viene in essere solo quando viene performato, allora ogni approccio all'*arabesque* è ugualmente prezioso, creando un potenziale differente per significato, sentimento o associazione. Se l'*arabesque* non esiste, allora i danzatori possono solo muoversi attraverso di esso».

<sup>210</sup> *Ibidem*. «Non andando da un punto A ad un punto B e crescendo ad ogni punto, (ma) trasformandoli in qualcos'altro prima di proseguire ancora».

<sup>211</sup> W.FORSYTHE, *Improvisation Technologies: A Tool for the Analytical Dance Eye* Hatje Cantz Karlsruhe, 2010, p.16. «The CD-ROM is not teaching a way to move. It offers training in how to sense motion traces, and also in how to develop an awareness of folding mechanics in the body. It is simply a basic approach to improvisation. Maybe less about how to improvise than about how to analyze when you're improvising. (...) In itself, it's not choreography, but rather a tool for analysis».



serie di movimenti che potevano originarsi, tra i quali l'estrusione, la connessione, il ripiegamento.

La tendenza alla destrutturazione che caratterizza la sua teoria della "grammatica" tersicorea e la sua tecnica coreografica, è possibile ritrovarla anche nella scenografia e nell'illuminotecnica di scena e anche nelle colonne sonore delle sue produzioni.

Alla musica, per cui si avvale, per gran parte della sua produzione, della collaborazione di Thom Willems, compositore al Frankfurt Ballet, aggiunse effetti sonori caratteristici. Voci recitanti, rumori fuori campo, alternanza di musica classica e moderna, sottolineavano la frammentazione e l'iteratività dei movimenti dei danzatori. Anche le scenografie e i costumi avevano la stessa finalità, quella di accentuare le immagini spezzettate, strappi, creando un notevole impatto visivo.

Forsythe lavorò, inoltre, a quelli che definiva *Choreographic objects*, installazioni che venivano, talvolta, riprodotte in maniera simile sul palcoscenico e che permettevano l'interazione con gli stessi danzatori ma che, fondamentalmente, rappresentavano un tentativo di risposta alla domanda che si pose ad un certo punto della sua sperimentazione: «Is it possible for choreography to generate autonomous expressions of its principles, a choreographic object, without the body?»<sup>212</sup>. Riflettendo sul pensiero di due noti non-vedenti, l'eroe della resistenza francese Jacques Lusseyran, che parlava di un senso innato della visione, raffigurato come una tela infinita che esisteva 'nowhere and everywhere at the same time' e del matematico Bernard Morin, che parlava del processo di rovesciamento di una sfera in maniera simile; entrambi si avvalevano di una visione interna al proprio corpo, sentita con i propri sensi, che andava oltre il senso della vista, che veniva ricreata nella mente per poi mettere in atto una traslazione nel mondo reale, al di fuori del proprio corpo<sup>213</sup>. Forsythe arrivò alla conclusione che il *Choreographic object* è «a model of potential transition from one state to another in any space imaginable»<sup>214</sup>.

Tra i *Choreographic objects* ci furono *You made me a monster* nel 2005, *The defenders part 2*, nel 2008, un'interessantissima installazione composta da una serie di specchi mobili. Il più importante fu però il web project *Synchronous Objects for One Flat Thing, reproduced*, presentato nel 2009, per produrre il quale, Forsythe collaborò

---

<sup>212</sup> W.FORSYTHE, *op.cit.*, p.91. «È possibile per la coreografia generare espressioni autonome dei suoi principi, un oggetto coreografico, senza il corpo?».

<sup>213</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>214</sup> *Ibidem*. «un modello di potenziale transizione da uno stato all'altro in ogni spazio immaginabile»

con Norah Zuniga Shaw, direttore del OSU's Dance and Technology program, Maria Palazzi, direttrice dell'ACCAD ed un folto gruppo di esperti di grafica e informatica. La finalità era quella di ricercare in che modo fosse possibile visualizzare la danza e il movimento coreografico, attraverso strumenti grafici in 2D e 3D, l'utilizzo di software, programmi generativi e, finanche, algoritmi matematici.

La contaminazione tra le diverse forme d'arte come il teatro, la danza, la musica e arti visive, vide emergere la compagnia russa Do Theatre, fondata nel 1987, diretta dal poliedrico artista Evgeny Kozlov, considerata, oggi, una delle realtà più affermate nel panorama dello studio della fisicità estrema traslato in un linguaggio noto come Modernismo Russo.

Egli come coreografo tende ad allontanarsi dall'accademismo e come regista è più lontano dal testo rispetto alla resa visiva di uno spettacolo, pur avendo ricevuto una formazione tradizionale e conservatrice legata da un lato alle teorie della danza della Vaganova e dall'altro a quelle teatrali di Stanislavskii .

Si definiva, infatti, come un artista d'avanguardia che si misura con le forme più estreme e radicali di sperimentazione. All'inizio della sua sperimentazione i suoi lavori si basavano sul più completo "rigetto" della tradizione: i ballerini e gli attori solitamente non erano professionisti, i luoghi scelti, spesso, erano luoghi non convenzionali. Per la composizione del soggetto e dell'intera produzione di una messinscena, era per lui fondamentale una stretta collaborazione con psicoterapisti, artisti visivi, musicisti, designer. Alla ricerca di un Teatro Totale, la sperimentazione e il working in progress erano costanti per ogni produzione e il risultato di Do Theatre è un complesso insieme di accostamenti surreali, di movimenti liberi dalle regole della tecnica, di simbolismi e architetture di scena differenti di produzione in produzione per la loro peculiarità e il loro effetto sullo spettatore. Una delle produzioni di maggiore effetto è stata *Anatomy of Dance*, del 2009, in cui la danza si fonde con la musica e l'architettura di scena in modo davvero totale, catturando lo spettatore attraverso un'avvolgente multi-sensorialità, in una surreale danza macabra del ciclo della vita. La musica, vagamente ipnotica, era eseguita live, il musicista, leggermente rialzato rispetto all'azione che si svolge, era comunque presente sul palco, dove interagiva direttamente con i danzatori. I danzatori, a loro volta, interagivano con l'architettura e gli oggetti di scena, tra cui vi erano tre grandi cornici in legno, mobili, dotate di oscuranti, con cui le danzatrici si fondevano e si relazionavano nascondendosi e che assumevano, di volta in volta, funzioni differenti, creando spazi e

allusioni di luoghi, spesso sottolineati da proiezioni di scena statiche e nature morte. Una struttura in ferro, da cui partono miriadi di fili, originava una sorta di ragnatela che imprigionava i corpi dei danzatori. “I quadri” che si creavano, così, sulla scena irrompevano con violenza, lasciando gli spettatori con un’inquietante sensazione di smarrimento e di incompletezza.

La linea di ricerca della contaminazione tra corpo e tecnologia, in Italia, ebbe tra i precursori l’equipe di *Studio Azzurro*, nato nel 1982 dall’incontro tra Fabio Cirifino, Paolo Rosa, Leonardo Sangiorgi a cui si unì, in seguito, Stefano Roveda. Sebbene non si occupassero di danza ma di performance teatrali e installazioni, andavano alla ricerca di nuovi linguaggi espressivi, sperimentando le cosiddette video-ambientazioni: «segnati da un rigoroso approccio drammaturgico al materiale fotografico, il collettivo cominciò a lavorare, a metà degli anni Ottanta, su ambientazioni video per il teatro e per l’opera chiamate “video ambients” (*video ambiente*), che costituivano connessioni tra il linguaggio fisico del corpo e la natura immateriale del video. Allo scopo di “diffondere oltre le limitazioni temporali e spaziali” della performance teatrale, mentre “ancora costituiva una specifica forma di arte drammatica”, le video ambientazioni di Studio Azzurro erano costituite da ambienti scultorei multimonitor in larga scala così come immagini proiettate con cui si sviluppava una tecnologia matrice video al fine di creare immagini che sarebbero state in sequenza lungo i monitor»<sup>215</sup>.

Dalle installazioni museali fino alla performance teatrali, fecero sentire fortemente la presenza dell’elemento virtuale: «negli anni Novanta sperimentano le nuove tecnologie digitali interattive realizzando gli “ambienti sensibili”: installazioni ambientali interattive dove l’azione dello spettatore – toccare, urlare, calpestare, battere le mani – produce un evento virtuale»<sup>216</sup>. Nel 1997 al teatro Almeida di Londra andò in scena *The Cenci*, opera videomusicale, in cui, grazie all’utilizzo di sei videoproiettori, sei laserdisk, un sistema di controllo live, un sistema di sensori, un computer, *Studio Azzurro* sperimentò un set in cui le proiezioni erano diventate parte integrante della drammaturgia in scena. «Qui, come dice Paolo Rosa, in queste installazioni, il regista diventa un “regista di relazioni”, tra opera e spettatore (e tra gli

---

<sup>215</sup> C.SALTER, *Entangled: Technology and the Transformation of Performance*, MIT Press, 2010, p.140.

<sup>216</sup> A.BALZOLA, *Per una drammaturgia dello spettatore: esperienze e sperimentazioni nel teatro tecnologico* in I.CONTE (a cura di), *Il pubblico del teatro sociale*, Franco Angeli, Milano, 2012, p.138.

spettatori) e la modalità in cui si può manifestare l'interazione appare inedita e sorprendente per l'autore stesso dell'opera»<sup>217</sup>. Tra gli altri spettacoli e ambienti sensibili, meritano una citazione per la loro peculiarità, *Il fuoco, l'acqua e l'ombra* e *Galileo*. *Il fuoco, l'acqua e l'ombra* si ispirava all'opera del regista russo Andreij Tarkovskij e venne resa da una scena che aveva il suo fulcro in una pedana mobile e inclinata e dalla presenza di otto videoproiettori. L'uso delle videoproiezioni riuscì ad accentuare l'intento drammaturgico del racconto del viaggio dell'uomo alla ricerca di una natura perduta, sottolineando i movimenti incerti e peregrini dei danzatori sulla scena. *Galileo* coprodotto con l'Open Haus di Norimberga andato in scena nel 2006, poi riproposto nel 2008, al Teatro degli Arcimboldi a Milano, metteva in scena la figura di Galileo che "ricostruiva" l'Inferno di Dante. Attraverso l'utilizzo di piattaforme interattive, il pubblico veniva chiamato ad interagire direttamente con i performers.

Tale linea di ricerca sulla rappresentazione scenica fu seguita e ampliata nella sperimentazione sulla virtualità, da Orazio Carpenzano, docente di Progettazione Architettonica e Urbana presso l'Università la Sapienza di Roma, autore di numerose architetture per il Teatro. Egli, dall'incontro con un altro architetto Lucia Latour, già direttrice e coreografa della compagnia Altroéquipe, a partire, dal 2000 si impegnò in una serie di progetti di architetture di scena multimediali. Carpenzano, partendo dalla presa di coscienza di una frammentazione dell'Io e della società liquida in cui si vive e ci si muove, iniziò a sperimentare le relazioni tra corpo umano e architettura, in un contesto di contaminazione di diversi codici artistici, tra cui appunto il virtuale.

L'immagine di un Io post-umano, occupa un ruolo di primo piano, nella società frammentata, e diviene il fulcro per una sperimentazione che miri a ridefinirne i confini fisici e al tempo stesso esistenziali. Il corpo viene trasmutato in una realtà altra, in uno spazio che, egli stesso definisce "stereoplastico", creato attraverso l'elaborazione computerizzata.

In una delle sue pubblicazioni, *Idea immagine architettura*, Carpenzano, riferendosi alla composizione dell'architettura in generale, aveva analizzato come dai due strumenti utilizzati come punto di partenza di tale composizione, solitamente considerati «il procedimento logico dell'idea e quello empirico dell'immagine»<sup>218</sup>, si

---

<sup>217</sup> *Ibidem*.

<sup>218</sup> O.CARPENZANO, *Idea immagine architettura*, Gangemi, Roma, 1998, p.17. «L'Idea veniva assunta quale momento fondativo del progetto, una sorte di *griglia astratta* per lo sviluppo del processo

fosse giunti a dover “affrontare” una nuova forma di Architettura. Egli affermava: «Ci troviamo oggi *verso* un’Architettura che vuole sempre più essere rappresentazione. Un’Architettura preoccupata della sua Immagine, della sua *teatralizzazione*. E questo perché l’Immagine è forte, istantanea, sintetica ed universale; ed anche perché essa è in grado di sollecitare entro un unico attimo gli occhi e la mente. Queste sono le qualità oggi richieste ai manufatti e alle loro effigi, ed è per questo che si è sviluppata una costellazione di nuovi caratteri architettonici che tentano di definire l’ibrido aspetto di un nuovo statuto disciplinare dove Immagine e Architettura sembrano congiungersi»<sup>219</sup>. La conclusione dell’analisi è che sembra ormai mancare l’importanza della Forma (che segua o meno la funzione), in quanto principio costruttivo, dovuta, soprattutto, (citando una riflessione di Vittorio Gregotti), alla mercificazione delle immagini, *plasmate dai media in una grande quantità di cose diversissimamente simili*<sup>220</sup>. Da questa riflessione sembra nascere l’interesse per quelle che, lui stesso, definisce non scenografie ma architetture di scena o di teatro, dove si può ri-costruire attraverso la sperimentazione, superando quell’Immaterialità<sup>221</sup> a cui ormai l’Architettura sembra essersi piegata, attraverso l’uso dei nuovi strumenti tecnologici a disposizione.

La sperimentazione che Orazio Carpenzano attua nel teatro dal vivo, nella coreografia, parte dal tentativo di dare nuove chiavi interpretative alla percezione spazio-corporea dell’uomo postmoderno, che si trova a contatto con una realtà sublimata dalla tecnologia, in cui rischia di smarrire sé stesso e la sua capacità di orientamento, anche in rapporto all’architettura. Egli considera che «il corpo architettonico può accumulare

---

creativo, e il suo procedi mento logico quale processo formante e trasformante in senso analogico-comparativo di materiali eterogenei per la strutturazione della forma. L’Immagine, veniva invece assunta quale *rappresentazione* intellettualmente *mediata* della realtà, al contempo strumento debole e forte; forte per l’immediato impatto creativo e per il suo carattere universale, debole perché elemento comunque evanescente, apparentemente privo di alcuna consistenza o sostanza. Le sue procedure imperfette, ambigue, arbitrarie, ci sembrava rappresentassero bene il passaggio dell’architettura verso una condizione di *immaterialità*, che l’ha condotta, come oggi si può constatare, verso un’inevitabile coincidenza con la sua stessa *rappresentazione*».

<sup>219</sup> *Ivi*, p.18.

<sup>220</sup> Cfr. *Ivi*, p.19.

<sup>221</sup> *Ivi*, p.18. «L’Immaterialità (...), richiesta ai corpi architettonici, che lavora per l’abbattimento definitivo dello spessore, del peso, della volumetria e dei materiali tattili. (...) La materia immateriale non deve riempire nessuna forma, né svelare i segni delle costruzioni, deve ottenere l’effetto della bidimensionalità che è in massima parte lavoro sulla superficie e sulla frontalità architettoniche dove regnano l’espressività di istantanei messaggi affidati alla particolare composizione iconica degli elementi dislocati nel testo figurativo».

energia e liberarla assieme ad altri corpi viventi, accettando la necessità di una dimensione provvisoria delle forme ‘in rapporto alla relatività delle condizioni di esistenza’ e dei modi, diversissimi, della loro percezione. (...) se ripensiamo l’architettura come ‘sistema vivente’ inscritto in sistemi interattivi, ogni volta che componiamo penseremo a uno spazio relazionale, co-evolutivo. Penseremo alla materia e allo spazio come realtà viventi che si generano, si trasformano e si dissolvono»<sup>222</sup>. Il corpo vivo dell’architettura di scena, interagisce con il corpo umano e attraverso questa interazione si crea uno spazio altro, simile per alcuni aspetti all’*allouniverso* di Novak, uno spazio ibrido, teso tra reale e virtuale; esiste, cioè, uno spazio reale, di cui ogni suo punto può ampliarsi verso uno spazio virtuale.

Partendo dallo spazio neoplastico che «poneva analiticamente il tema della sommatoria fantastica di tutte le estensioni degli oggetti sensibili e quindi dello spazio continuo, illimitato e incommensurabile, inchiodato e frammentato però nelle tre dimensioni (non dello spazio finito, ma dei corpi finiti) e quindi circoscrivibile morfologicamente alle idee teorico astratte delle geometrie irreali, sovrasensibili del punto, della linea, di una superficie inestesa, inesistente e impossibile»<sup>223</sup>, Carpenzano teorizza uno spazio stereoplastico, che si sdoppia grazie all’utilizzo della *motion graphic*. Uno spazio dove «oltre le forme di movimento consueto si possono registrare attriti e resistenze che non annullano il moto, ma lo trasfigurano in forme complesse non più percettibili all’occhio soltanto; uno spazio che ambisce ad essere ‘azione configurativa della vita’, che sa dislocare ciò che alloca; i segreti del mondo visibile e materiale e quelli del mondo invisibile e immateriale. Uno spazio che è in grado di vivere, trasformare e cambiare per transizioni sensibili e insensibili tutti i suoi componenti e mutare per conseguenza la sua struttura formale»<sup>224</sup>. Tale spazio ha in sé, addirittura, la capacità di creare nuove forme: «dai distretti della geometria si libera un universo creativo in cui si possono quasi autoformare altri organismi spaziali. È qui che il processo di formalizzazione rompe gli argini tra gli opposti: tra fiori e cristalli, pietre e volti umani, geometria e biologia non ci sono barriere»<sup>225</sup>, sono i cosiddetti *fusionanti*.

---

<sup>222</sup> O.CARPENZANO, L.LATOUR, *PHYSICO. Fusione danza-architettura*, Editore Testo&Immagine, Universale Architettura, Torino, 2003, p.6.

<sup>223</sup> *Ivi*, p.7.

<sup>224</sup> *Ibidem*.

<sup>225</sup> *Ibidem*.

Con l'utilizzo della *motion capture* in *real time*, il danzatore, immerso nello spazio virtuale trasfigurato, viene immerso nel NURBS (Non Uniform Rational Basis-Splines, un sistema di curve geometriche usato per creare nuovi oggetti e forme) e diventa un *Nurboide*. Un postuomo, o se vogliamo, la realizzazione odierna della supermarionetta di Craig, un ibrido di reale e tecnologico, per il quale danzare diventa «trasformazione dello spazio attraverso azioni aperte, interattive, diviene flusso spaziale emergente dalla combinazione di sezioni analitiche e sintetiche che catturano gli altri corpi dell'organismo vivente»<sup>226</sup>. A partire dalla prima sperimentazione *Pycia*, passando poi per *Sylvatica*, *PSYCHO*, fino *LALLUNAHALALONE*, le coreografie, il *nurboide* e la *motion capture* si intrecciano sempre più per creare uno spazio in cui anche la forza di gravità, “si trasforma in una reversibilità digitale della materia physica”.

In Francia l'atelier *Adrien M / Claire B*, nato dalla collaborazione tra i designer digitali Adrien Mondot e Claire Bardainne, con sede a Lione, si inserì, con spettacoli propri e in collaborazione con coreografi ed esperti di altre discipline, nell'ambito della creazione di performance multimediali. Il primo nucleo fu fondato nel 2004 dal solo Adrien Mondot, multiforme artista ed informatico, che aveva lavorato per tre anni al *Grenoble Institut National de Recherche en Informatique et Automatique* alla creazione di nuovi strumenti per la *graphic design* e, in collaborazione con altri istituti, allo sviluppo di programmi per il controllo dei problemi connessi all'anamorfismo nelle immagini proiettate<sup>227</sup>. Fin dai primi approcci alle performance, egli sperimentò, grazie a programmi specifici per le sue produzioni, realizzazioni caratterizzate dalla ricerca di contaminazione, «egli va oltre le leggi di gravità e del tempo, mescola le tracce, sfida l'arte circense e l'informatica in un'illusione magica, coreografica e poetica»<sup>228</sup>.

Il programma informatico che segnò il suo percorso artistico, di sua creazione, fu *eMotion*, uno strumento, che crea oggetti in movimento (linee, punti, lettere, particelle ecc.), basandosi sulle forze fisiche, in grado di rappresentare in tempo reale le immagini, catturate e lavorate, sul palco. Numerose furono le produzioni,

---

<sup>226</sup> O.CARPENZANO, *Sylvatica*, "SPAZIO ARCHITETTURA" anno V. n.64/21 novembre-dicembre 2003, p.23.

<sup>227</sup> Cfr. A.MONDOT, *On the tangible Boundary between Real and Virtual* in M.EMMER, *Imagine Math 2: Between Culture and Mathematics*, Springer, Cesano Boscone (Mi), 2013, p.182.

<sup>228</sup> *Ibidem*.

principalmente installazioni e performance, come *reTime* del 2006, in cui ad un giocatore immerso nel buio facevano da contrappunto proiezioni di figure umane che sembravano muoversi nello spazio con ritmi ora rapidi ora lenti, in ogni direzione, che avevano lo scopo di ottenere una percezione di sospensione del tempo stesso, la cui dimensione, nel contempo, andava via via aumentando per creare un senso di ampliamento dello spazio. In *Cinématique* a cui collaborò anche Claire Bardainne, graphic designer e scenografa, del 2010, lo spettatore era parte di un viaggio che si snodava attraverso la proiezione di paesaggi virtuali, di strade rese come fitte maglie, che ondeggiavano, si aprivano e sembravano inghiottire i performer. Punti e lettere, proiettati su teli trasparenti orizzontali, si muovevano interagendo con i performer, creando un suggestivo mondo altro, in cui anche lo spettatore sembrava smarrirsi, incapace di trovare più i razionali punti di riferimento a cui era abituato.

Dal 2011 Mondot e Bardainne divennero partner e nacquero ufficialmente *Adrien M / Claire B*, che si basava su alcuni fondamentali principi artistici: «Una sensuale arte digitale sottende le arti dello spettacolo. Al fine di preservare il potere della presenza dell'attore sul palco, mentre viene inserito nel medium digitale, tutte le immagini sono generate, calcolate e mandate in onda in diretta. La scrittura digitale e la lettura dei teli digitali. La percezione immediata sensuale, sebbene di appoggio ad una storia precisa, è primaria nel campo dell'approccio musicale e dei software. Le tecniche dell'interattività superano la sfida tecnica. L'uso dei dispositivi di acquisizione dal mondo dei video games (per il loro calcolo della velocità e della potenza reattiva) combinata con il teatro di figura virtuale (per la sua fantasia e la vitalità dell'improvvisazione umana) rendono possibile un'esperienza fisica per l'audience. Riferimento all'esperienza del movimento inconscio. La modellazione digitale è ispirata dall'osservazione della natura. Un'intima, inconscia esperienza del movimento suggerisce uno spazio immaginario e trasforma i segni grafici astratti in mondi reminiscenti. Le coincidenze dell'organizzazione. Il gesto entra nell'immagine in una relazione di ragionevolezza e consistenza. La costruzione di forti connessioni tra gli oggetti digitali e veri oggetti rende possibile trasformare il virtuale in estensione del reale»<sup>229</sup>. Produssero tra le altre messinscena, *XYZT*, *Les paysages abstraits*, un'esibizione multisensoriale, in cui forme reali si mescolavano a proiezioni fluttuanti che sembravano avvolgerle in un gioco di illusioni metaforiche in movimento, in cui i

---

<sup>229</sup>C.BARDAINNE, A.MONDOT, *Searching for a digital performing*, in M.EMMER (a cura di), *Imagine Math 3: Between Culture and Mathematics*, Springer, 2012, p.156.



movimenti dei fruitori venivano catturati in contemporanea e rielaborati in maniera oniricamente distorta. *Hakanai* (in giapponese fragile, transitorio, evanescente) fu un assolo danzato, che faceva riferimento all'aspetto incorporeo dell'essere umano, alla sua fragilità e alla sua incertezza, in cui una danzatrice si muoveva e creava uno spazio ai limiti tra reale e irreale, tra proiezioni illusorie e movimenti simbolici. In *Hakanai* le immagini venivano animate live, in rapporto ai movimenti della danzatrice e al ritmo del suono, eseguito anch'esso live, ottenendo proprio quella sensazione surreale di sogno cercata.

Pur basandosi anch'esso sull'utilizzo di programmi e software sofisticati lo studio che l'architetto Antonino Di Raimo ha presentato come tesi di laurea, affrontava un aspetto diverso della relazione tra danza e architettura e, soprattutto, aveva una finalità completamente diversa. Nel suo progetto *Ideazione e progettazione di Flux-Greece, Laboratorio multidisciplinare di danza a Spetses*, presentato nel 2005, più che farsi portatore estremo delle istanze avanguardistiche della transarchitettura e illustratore di un cyberspazio a venire, Di Raimo è partito, come molti dei già citati predecessori, dallo studio del movimento del corpo umano nella danza, analizzandolo lungo il corso della storia, fino a giungere ad un'analisi completa, attraverso l'utilizzo di programmi generativi, del luogo, dalla cui natura scaturivano diagrammi su cui si basava la composizione. Come lo stesso Di Raimo ha sottolineato, il diagramma richiamava il pensiero di Peter Eisenmann, che «permette di precisare come si possa pensare ad una dimensione in qualche modo “figurale” del testo di programma e come questa dimensione si situi esattamente al confine tra spazio e tempo. Per Eisenmann: ‘il diagramma è una forma del testo, un tessuto di tracce e un indice del tempo. Il diagramma sta all'architettura come il testo alla narrativa. Il diagramma è formato ma non può essere formale’. Seguendo questa impostazione – ovvero considerando lo schema-diagramma come quel dispositivo che, permettendo di oscillare dal tempo allo spazio e viceversa, pone le basi per la soluzione del problema posto – possiamo dire che la presenza della figura-soluzione nella formulazione dei problemi distributivi che caratterizza il programma può essere ascritta alla possibilità di ricavare dal testo di programma il diagramma del movimento distributivo»<sup>230</sup>.

---

<sup>230</sup> G.MOTTA, A.PIZZIGONI, R.PALMA, *La Nuova Griglia Politecnica. Architettura e macchina di progetto*, Franco Angeli, Milano, 2011, p.204.

Attraverso un'indagine storica si sottolineava la corrispondenza tra i gesti fondamentali della danza e le architetture dei vari periodi, creando una sorta di corrispondenza biunivoca. Seguiva, quindi, un'attenta analisi della morfologia del luogo di costruzione del laboratorio, l'isola di Spetses, che veniva elaborata per ottenere le linee direttrici del progetto.

A questa si aggiungeva, come pattern da seguire nella composizione, un diagramma a treccia (che richiamava le trecce di degli affreschi micenei e che rappresentava un legame con il *genius loci*), utilizzato per la localizzazione delle funzioni del laboratorio.

Veniva, poi, creato il *flux dancer* e, tramite il programma Keyfreming, si procedeva all'animazione dei passi di danza. Ad ogni ambiente, di cui è composto il complesso progetto del laboratorio multifunzionale, corrispondeva, simbolicamente e compositivamente, un passo di danza, dalla cui rielaborazione computerizzata, si traevano le traiettorie e le linee generatrici. Ad esempio all'Observation Garden e agli spazi aperti, corrispondeva il *Pas de Bourré*, che rappresenta una "camminata" di lato del danzatore *on pointé* o sulle mezzepunte nel caso di una *bare feet dance*. Alla fine l'edificio si presentava come una costruzione composta da corpi che s'intrecciavano tra loro, acquisendo una complessa forma dinamica, il cui spazio era dato dall'estensione della treccia deformata dai danzatori, che la plasmano con le loro traiettorie e la combinano coi diagrammi del sito. Di Raimo sintetizzò così il suo studio: «tracciare movimenti, con una mano, con un mouse, con il proprio corpo danzante, significa, ottenere una traccia nel tempo...».

Questa ricerca, per quanto interessante, e aperta al futuro delle nuove tecnologie tra le quali la *motion graphic*, presenta, a mio avviso, il limite di creare un codice di composizione architettonica basato più sull'interpretazione dei movimenti idealizzati del danzatore rielaborato che della loro scientificità. Se da un lato può apparire un superamento della tecnica di Forsythe, dall'altra ne manca la forza scientifica, dovuta proprio, all'omologazione del gesto del danzatore, che diventa un *flux dancer* troppo idealizzato. Alla base di ogni passo di danza, c'è e ci sarà sempre una specificità dovuta al corpo singolo del danzatore, principio del tutto estraneo a tale sperimentazione compositiva.

Altro aspetto che è stato indagato nella sperimentazione degli ultimi anni tra rapporto tra il movimento del corpo, la danza e l'architettura, è stato quello che ha coinvolto la neuroscienza.

Nello specifico la ricerca di Ashley Biden, presentata nel 2012 all'ANFA Conference presso il Salk Institute for Biological Studies a La Jolla in California, ha approfondito gli effetti della danza sullo stato fisico e neurologico dell'uomo, ponendosi come fine ultimo la creazione di uno *spazio neuromorfico* derivante dall'impatto del movimento sull'uomo stesso.

Partendo da studi scientifici<sup>231</sup> che hanno provato come l'assistere ad una performance influenzi organi del corpo umano, come il cuore e il cervello e come il battito cardiaco e determinate zone del cervello vengano attivate dal movimento, Biren sostiene che la coreografia sia in grado di alterare lo stato mentale dello spettatore, influenzandone il benessere. Attraverso questi studi la ricerca ipotizzava che anche l'architettura, come la coreografia, potesse essere progettata in funzione del benessere fisico e mentale del fruitore. Il fulcro della ricerca è il rapporto simbiotico che il coreografo e l'architetto devono riuscire a stabilire rispettivamente con lo spettatore e il fruitore, al fine di creare una scena e un'architettura che fossero rispondenti ai presupposti di partenza, ad una esperienza umana positiva.

La coreografia era basata sulle "eight laws of artistic experience" (di cui Biren considera *ambiguity, contrast, isolation and metaphor*) di V. Ramachandran and W.Hirstein, sulle biophilia hypothesis (da cui scaturisce lo studio *pattern in nature*) di Edward O. Wilson, le teorie di I.G. Hagendoorn e parte dell'estetica Kantiana (che definisce *unpredictability*)<sup>232</sup>. Dalla considerazioni delle pose e dalla figure

---

<sup>231</sup> Ashley Biren fa riferimento a proposito agli studi del coreografo, nonché ricercatore associato del dipartimento di Cognitive and Affective Neuroscience alla Tilburg University, che ha studiato la preferenza estetica per il movimento biologico, l'empatia chinestetica e come gli schemi e le variazioni complessi possano creare stimoli e quindi far interagire tramite la vista, lo spettatore con il movimento del danzatore. In uno suo saggio, riportando una serie di esperimenti scientifici svolti, egli afferma: «Neuroimaging studies have implicated one particular region, the posterior part of the superior temporal sulcus (STS), in the perception of what has been termed biological motion. Neuropsychological studies report the case of patients with damage to brain regions involved in motion perception, but intact STS, who have difficulty recognizing motion, yet are still able to perceive biological motion (Vaina et al. 2000). In another experiment, temporarily disrupting cortical activity in the posterior STS using a technique called transcranial magnetic stimulation,2 resulted in impaired recognition of biological motion displays (Grossman et al. 2005). Interestingly, another study demonstrated that the posterior STS is also activated when people listen to footsteps (Bidet-Caulet et al. 2005). These findings suggest that the STS plays a central, cross-modal role in the perception of human motion». I.G. HAGENDOORN, *Dance, Choreography and Brain*, in D.MELCHER, F.BACCI (a cura di), *Art and the Senses*, Oxford University Press, 2013, p.516.

<sup>232</sup> Per ulteriori approfondimenti sulle teorie di questi ultimi citati si rimanda rispettivamente a V.S.RAMACHANDRAN, W HIRSTEIN, *The science of art: A neurological theory of Aesthetic Experience*, in *Journal of Consciousness Studies*. 6. 1999; C.JOLA, *Research and Choreography*.

geometriche che si formavano, ponendo i punti di partenza dei movimenti nei piedi e nelle mani, scaturivano forme tridimensionali, architetture (di scena e non) che segnavano la simbiosi tra il movimento del corpo e la sua percezione, era quello lo spazio neuromorfologico.

Tra gli ultimi progetti pubblicati, vi è un recentissimo progetto-ricerca che si inserisce nella sperimentazione di apparati tecnologici applicabili al corpo umano, *E-tracce*, di Leasi Trubat Gonzalez, una giovane product designer con un forte interesse nello studio della danza. La Trubat è riuscita a mettere a punto un'applicazione, grazie alla tecnologia Lilypad Arduino, per pc portatili e cellulari, che riesce a catturare i movimenti del danzatore e a trasformarli in sensazioni visive attraverso l'utilizzo di nuove tecnologie. La tecnologia utilizzata è impostata sulle scarpe da punta delle ballerine. Al loro muoversi, l'applicazione registra, attraverso alcuni microchip inseriti, la pressione, le azioni e le direzioni dei piedi e invia il segnale ad un dispositivo elettronico, che riporta tali movimenti visivamente sullo schermo. Tale applicazione rappresenta uno strumento fondamentale per l'esecuzione corretta delle coreografie e per lo studio del movimento in generale, con esso si può cominciare a parlare di un superamento della, già citata, *Labanotation*.

---

*Merging Dance and Cognitive Neuroscience*, in B. BLAESING, M. PUTTKE, TH. SCHACK ( a cura di), *The Neurocognition of Dance. Mind, Movement and Motor Skills*, New York, Psychology Press, 2010; S.R. KELLERT, E. O.WILSON, *The Biophilia Hypothesis*, Island Press, Washington, 1995

### 2.1.1. Anatomy of Fantasy di DO-Theatre, costruzioni mobili per un racconto musicale dal vivo

*Anatomy of Fantasy* è stata una performance ideata dal dotato artista Evgeny Kozlov; essa rappresenta una delle migliori produzioni del Modernismo Russo, che proprio dalla compagnia Do Theatre ha origine. Alla ricerca di un Teatro Totale, Kozlov collabora con psicoterapisti, artisti visivi, musicisti e designer, in una continua sperimentazione *sui generis*. In questa performance egli è riuscito a fondere la danza con la musica e l'architettura di scena in modo totale, catturando lo spettatore e portandolo in una nuova, affascinante dimensione multisensoriale. La narrazione del ciclo della vita assunse toni surreali, sulla scena sembrava si eseguisse una danza macabra dall'incerto finale.

La scena era caratterizzata dalla presenza dello stesso Kozlov, che si trovava di lato su un palchetto a suonare dal vivo, a tessere in pratica la trama su cui poi si sarebbe svolta tutta la performance,



Fig. 26 Scena di *Anatomy of Fantasy*



Fig. 27 Scena di *Anatomy of Fantasy*

come una sorta di demiurgo dettava i ritmi della danza (e della vita) attraverso la musica. Vi erano poi alcune danzatrici e i due protagonisti, danzatori-mimi, l'uomo e la morte, che si portava dietro due gigantesche falci a mo' di ali. La struttura scenica era composta da tre grandi moduli-cornice, dotati di oscuranti e di altri accessori che li rendevano "prolungamenti" fisici dei danzatori. I danzatori interagivano con tali moduli, nascondendovisi, usandoli come finestre o luoghi allusi, tirando gli oscuranti e ridefinendoli come *screens*, sui cui venivano proiettate immagini varie, tra cui alcune simboliche nature morte. Alla fine della rappresentazione appariva in scena una doppia struttura metallica che imprigionava i danzatori e una ragnatela con cui "la morte" tentava di irretire tutti i presenti. La fragilità dell'uomo trova così la sua massima espressione, a cui, però, fa da contraltare la danza come superamento del finito



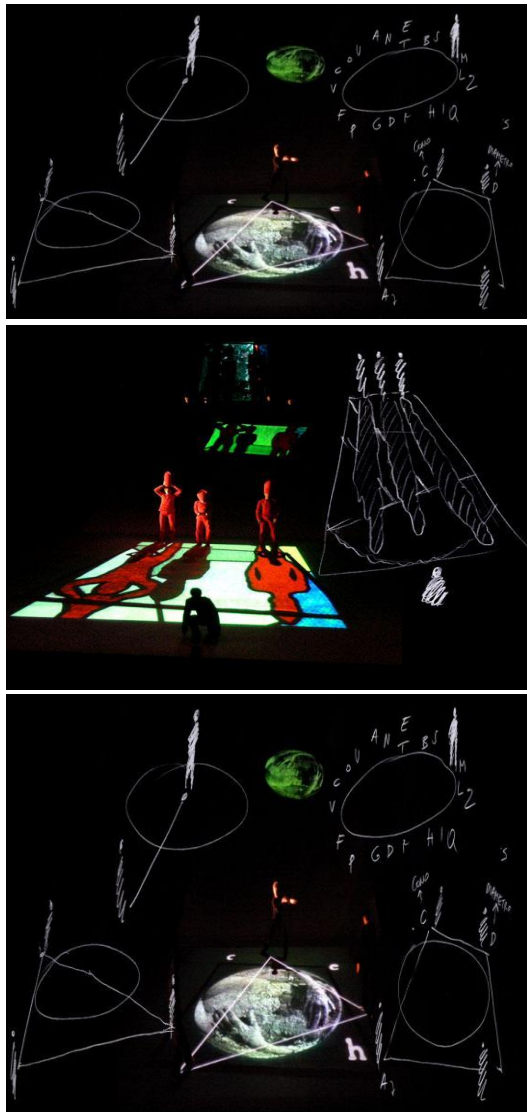
Fig.27 Scena di *Anatomy of Fantasy*



Fig.28

### 2.1.2. Galileo di Studio Azzurro e Open House: la realizzazione della scena contemporanea

*Galileo* fu coprodotto da Studio Azzurro e l'Open Haus di Norimberga, andato in scena nel 2006, poi riproposto nel 2008, al Teatro degli Arcimboldi a Milano. Era la rappresentazione della figura di Galileo, che "ricostruiva" l'*Inferno* di Dante. Tale spettacolo era una delle sperimentazioni di teatro danza, che la compagnia milanese aveva ideato. La scena era stata pensata in stretta relazione all'impiego di tecnologie e fu, quindi, realizzata attraverso l'utilizzo di cinque piattaforme interattive. I danzatori erano chiamati ad eseguire una performance in cui le proiezioni e il gioco di luci e ombre, creavano prospettive e piani ribaltati che gli spettatori percepivano come stranianti. Sulle proiezioni di pianeti deformi, i danzatori-attori sembravano disegnare linee geometriche che seguivano i loro movimenti. Sul fondo del palco era posta una pedana inclinata



aumentava maggiormente il senso della prospettiva. Essa veniva usata come praticabile, in alcuni momenti dello spettacolo illuminata dall'alto, sembrava segnare un spazio inclinato a se stante.

Al di sopra della pedana, sullo sfondo si trovava un grande *screen*, sul quale scorrevano immagini veloci diverse o proiezioni degli attori che contribuivano a creare ulteriori dimensioni, ampliando la percezione dello spazio. Tale scena appariva, come riporta Balzola, «come un organismo metamorfico dove, in un progressivo passaggio tra macrocosmo e microcosmo, i corpi dei danzatori-attori sono come emanazioni del pensiero di Galileo e interagiscono con le video proiezioni, disegnando e misurando con i loro gesti e le loro azioni una "cosmogonia antropomorfa"»<sup>233</sup>.

L'introduzione di nuovi codici di linguaggio sulla scena arrivava al pubblico.

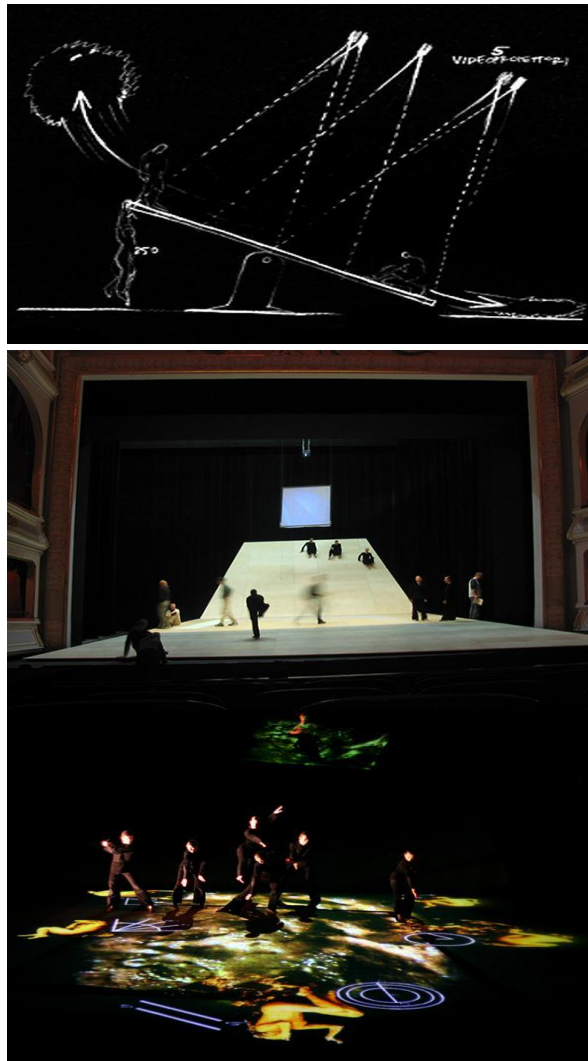


Fig. 30, 31, 32, 33,34, 35 – Bozzetti e scene da *Galileo*

<sup>233</sup> A.BALZOLA, *op.cit.*, p.139.



### 2.1.3. *Pycta di Orazio Carpenzano*

Collaborando con Lucia Latour e Altroéquipe, Orazio Carpenzano è impegnato in una serie di progetti di architetture di scena multimediali, per sperimentare, partendo dalla consapevolezza di trovarsi in una società liquida e in una frammentazione umana di difficile soluzione, le relazioni tra corpo e architettura, in rapporto con la realtà virtuale, per rappresentare, una realtà altra, quello che lui stesso ha definito “spazio streoplastico”.

Per Carpenzano il contatto con la tecnologia cambia il corpo umano, la sua percezione dello spazio e, quindi, lo spazio stesso; i sensori che possono “ascoltare” il corpo e dare comandi a proiezioni, luci e ombre sulla scena, acquistano il valore de “le stecche di Schlemmer”, accendono il movimento ampliandolo in uno spazio virtuale. L’architettura di scena interagisce con il corpo umano, creando uno spazio



Fig. 36, 37, 38 – Scene da *Pycta*

altro, che richiama l'*allouniverso*. Come in un continuo tentativo di riempire il vuoto e svuotare il pieno, lo spazio respira ed è sdoppiato grazie all'utilizzo di una apposita tecnologia la *motion graphic*. Accanto a questa, vengono utilizzate anche altre tecnologie come la *motion capture* e altri programmi tra cui 3D MAYA.

In *Pycta* apparentemente si è arrivati ad una percezione del corpo postumano, che sembra aver realizzato i sogni avanguardisti dell'inizio del Novecento, quando si auspicavano il biomeccanico e la supermarionetta. Vi sono, infatti, i cosiddetti *nurboidi*. Il danzatore, immerso nello spazio stereoplastico, "viene immerso" nel NURBS, un sistema di curve geometriche, "ricomposto" nelle sequenze dei movimenti, divenendo così un *nurboide*. Si trasfigura l'architettura di scena dal sistema reale a quello virtuale e, di seguito, si introduce il *nurboide*, attraverso il software 3D-MAYA.



Fig. 39, 40, 41, 42 – Scene da *Pycta*

#### 2.1.4. Flux Greece di Antonino Di Raimo e la tecnica tersicorea generatrice di un'architettura reale

Nel suo progetto *Ideazione e progettazione di Flux-Greece, Laboratorio multidisciplinare di danza a Spetses*, presentato nel 2007, Di Raimo è partito, dallo studio del movimento del corpo umano nella danza, facendo dapprima un'analisi storica dle movimento danzato e dello spazio che lo accoglieva, poi si è dedicato ad un'analisi completa del luogo dove tale progetto doveva sorgere e attraverso l'utilizzo di programmi generativi, applicati alla morfologia del luogo, ne ha tratto diagrammi fondamentali per l'aspetto compositivo.

A queste prime linee di forza da considerare nel progetto, ha aggiunto le linee provenienti da una stilizzazione della rappresentazione di una treccia raffigurata in un dipinto miceneo.

Di seguito, attraverso il programma Keyframing, il danzatore stilizzato, viene analizzato mentre esegue dei

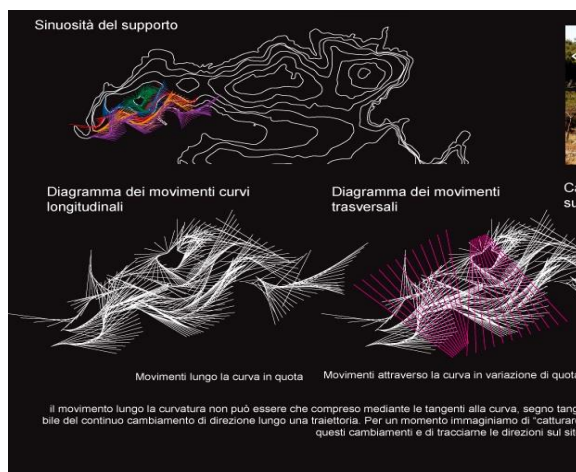


Fig.43 Diagrammi dei movimenti

● White Room: sala per danza	Spazio architettonico del salto	Gran Jeté	
● Dark Room: sala per rappresentazioni	Spazio architettonico della caduta	Tombé	
● Think Tank: ambienti per attività di amministrazione e progettazione degli eventi che riguardano il Lab	Spazio architettonico del progettare e mantenere un obiettivo	Piqué	
● Community Bridge: ambiente di comunicazione all'interno del Lab, è una sorta di piazza quindi luogo per le attività più svariate	Spazio architettonico della fusione, del mettere insieme	Fondu	
● Kitchen ambienti per attività di ristorazione e di intrattenimento	Spazio architettonico del rilassamento	Port de Bras	
● Living in Culture ambienti per attività legate alla residenza temporanea nel Lab	Spazio architettonico del giro	Pirouette	
● Observation Garden spazi aperti, giardino	Spazio architettonico della promenade	Pas de Bourré	

Fig.44 Corrispondenze funzioni-spazi-movimenti

passi.

Ogni passo o posa del *flux dancer* corrispondeva prima simbolicamente e poi compositivamente ad una delle funzioni del progetto.

L'Observation Garden e gli spazi aperti, corrispondevano al *Pas de Bourré*, che rappresenta una "camminata" di lato del danzatore *on pointé*, creavano lo spazio architettonico della promenade.

Il *port de bras* (le sequenze di movimenti delle braccia da eseguire) corrispondono a loro volta allo spazio architettonico del rilassamento e, quindi, connotano la cucina. Così, analizzando alcuni dei movimenti basilari, si arrivano a comporre i diversi spazi architettonici e le relative funzioni che, associati ai diagrammi di forza della morfologia, al pattern dato dalla trecci stilizzata, rielaborati danno vita ad un concreto organismo architettonico, concepito a partire dal movimento ed estruso attraverso la tecnologia di rielaborazione.

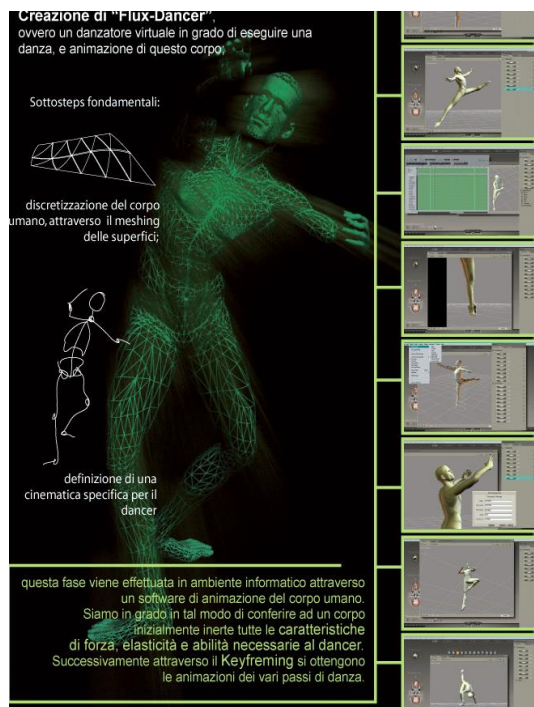


Fig.45 Creazione del *flux dancer*

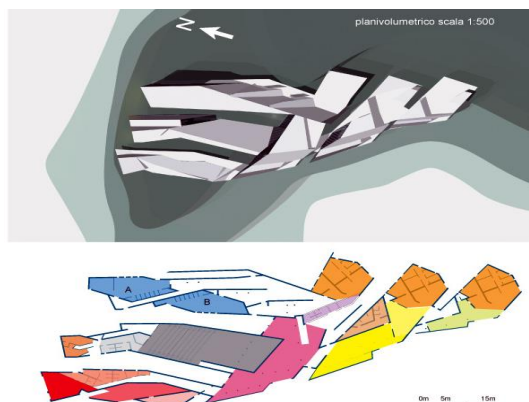


Fig.46 Sviluppo del progetto architettonico

Tale ricerca è ancora in corso  
e Di Raimo sta continuando a  
creare organismi  
morfologicamente danzanti.

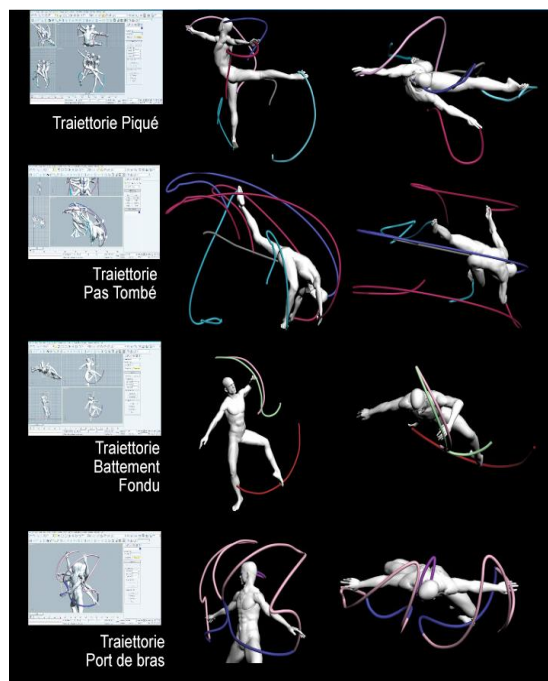


Fig.47 Diagrammi dei movimenti del flux dancer

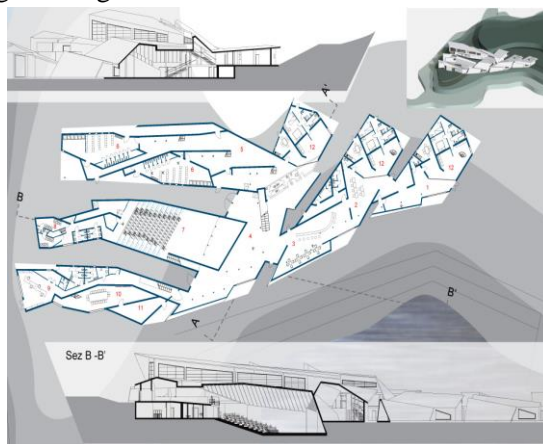


Fig.48 Assemblaggio delle parti architettoniche



### 2.1.5. Lo studio di Ashley Biren: l'architettura e la neuroscienza il movimento corporeo nella costruzione di moduli spaziali neuromorfici

La ricerca di Ashley Biren, presentata nel 2012 all'ANFA Conference presso il Salk Institute for Biological Studies a La Jolla, ha approfondito l'influenza della danza e del movimento, in generale, sullo stato fisico e neurologico dell'uomo, al fine di arrivare alla creazione di uno *spazio neuromorfico*, costruito attraverso lo studio degli effetti del movimento sull'uomo stesso. Tale spazio, dell'architettura di scena e non, doveva portare l'uomo ad un benessere psicofisico e riuscire ad influenzarlo positivamente. La coreografia era basata sulle "otto leggi dell'esperienza artistica", di cui vengono considerate solo *ambiguity*, *contrast*, *isolation* e *metaphor*, sulle biophilia hypothesis (da cui scaturisce lo studio *pattern in nature*) di Wilson, sulle le teorie di I.G. Hagendoorn e su parte dell'estetica Kantiana, da cui fece scaturire il fattore *unpredictability*. Quest'ultima era associata al processo mentale che di gratificazione,

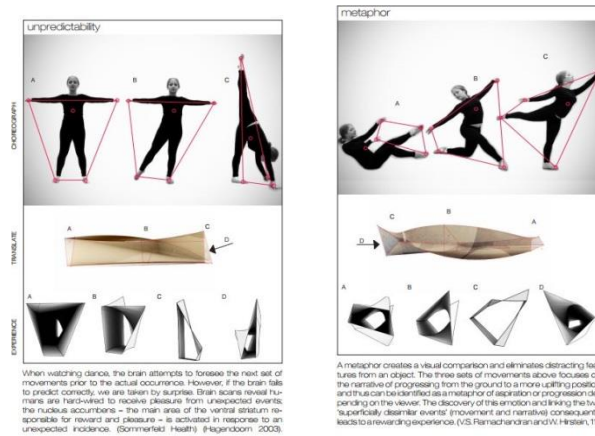


Fig. 49.50 Tavole dell'*unpredicatbility* e *metaphor*

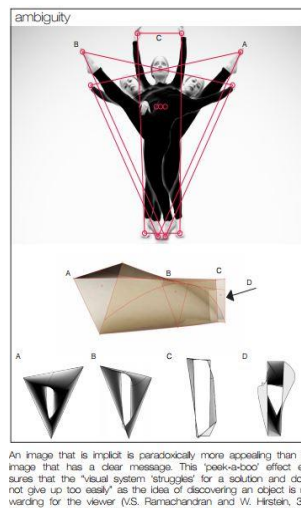


Fig. 49.50 Tavole dell'*ambiguity*

uno degli studi, infatti, rivelava che il cervello nel guardare un corpo in movimento è in grado di “prevedere” quello successivo, se ciò non avviene, se c’è un movimento imprevisto viene stimolata l’area cerebrale legata alla gratificazione.

La *methapor* si legge nel movimento che porta da una posizione distesa ad un’eretta, metaforicamente è aspirazione, la scoperta di questa emozione è anch’essa gratificante.

L’*ambiguity*, spinge l’uomo a cercare di scoprire il vero e se ciò accade c’è gratificazione.

Dal *pattern in nature* si evince come gli esseri umani posseggano una naturale connessione verso tutti gli altri esseri viventi. Quando il corpo si muove, come nell’esempio la *golden spiral*, imitando una forma naturale il cervello reagisce entrando in sincronizzazione, con effetto rilassante.

L’*isolation* rivela che nell’isolare una parte del corpo, l’attenzione si accentua sui movimenti di quella parte

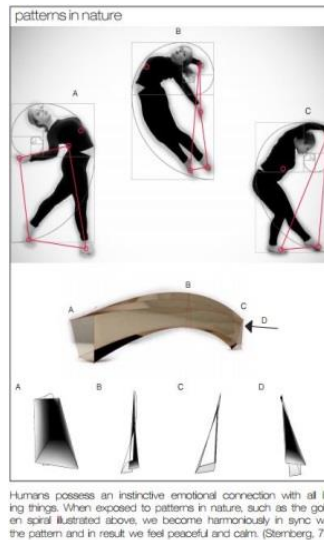


Fig. 51 Tavola del *pattern of nature*

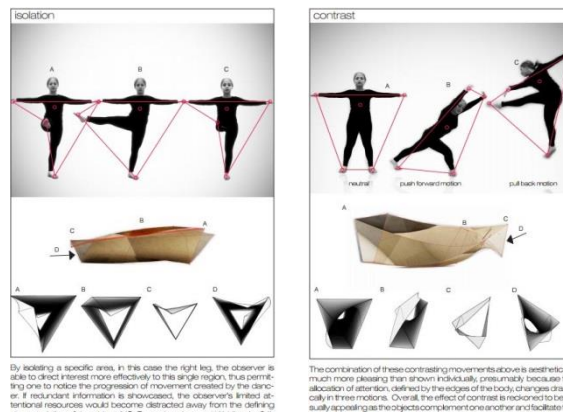


Fig. 52-53 Tavole dell’*isolation* e *contrast*

(ad esempio una gamba in quarta *en l'aire* che si sposta alla seconda), al contrario di movimenti elaborati che confondono.

Nel *contrast* emerge che movimenti contrastanti combinati tra loro tengono desta l'attenzione e le conformazioni sono più identificabili.

Studiando nell'ottica di queste definizioni, alcune pose e passi, Biren fece scaturire, ponendo i punti di partenza dei movimenti nei piedi e nelle mani, forme tridimensionali, che, rielaborate tramite programmi divenivano, “architetture psicomorfe”, il *neuromorphic prototype of unpredictability*.

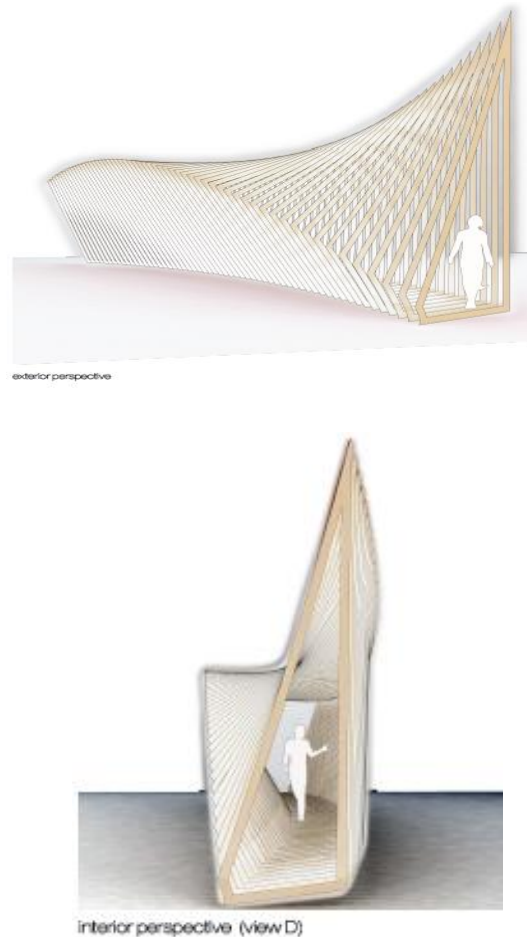


Fig. 54-55 Prospettive del *neuromorphic space*



## 2.2 L'Archidanza, la macchina scenografica generata dalla coreografia

La sperimentazione che il coreografo belga, Frédéric Flamand, mise in atto a partire dagli inizi degli anni Novanta, originò un'ampia ricerca, in ambito coreografico e rappresentativo, che riguardava la correlazione tra il corpo, la danza, l'architettura e la tecnologia computerizzata, inserendosi nella strada intrapresa dalla sperimentazione della videodanza.

Egli partì proprio dalla collaborazione con il videoartista Fabrizio Plessi, con cui elaborò la messinscena di una trilogia sulla storia della tecnologia e «sul naufragio delle utopie della modernità»<sup>234</sup>, che comprendeva *La chute d'Icare* (1989), ambientato nel Rinascimento, *Titanic* (1992), ispirato al noto e triste naufragio, ed *Ex Machina* (1994), ambientato nel mondo contemporaneo. La videodanza, quindi, fu uno delle prime discipline che, il creatore del centro di ricerca artistica multidisciplinare *La Raffinerie* a Bruxelles, andò approfondendo.

Riguardo la videodanza Pontremoli sostiene che: «Quando la danza è parte integrante dell'ambiente di un evento performativo, nel quale interagiscono immagini video, realtà virtuale, suoni sintetizzati, rielaborazioni digitali del movimento, in differita o in tempo reale, ci troviamo all'interno di un'esperienza percettiva, che mette in gioco più direttamente la corporeità: se non quella del *performer*, almeno quella di uno spettatore certamente più attivo, che in tali contesti ambientali diviene a sua volta protagonista di un'azione ed è parte in causa e motore del processo artistico e creativo. Al di là del ritorno del corpo percettivo del fruitore nell'esperienza dell'*environnement*, è importante sottolineare alcune conseguenze teoriche di questo percorso storico della danza. Se la videodanza, infatti, ha proposto, e continua a proporre, una nuova creatività nell'ambito della ricerca coreografica, il computer ha contribuito a una ulteriore smaterializzazione della danza e del danzatore.

Nel primo caso si coglie ancora la presenza, per quanto differita nel passato, di un corpo sottoposto a ripresa e a post-produzione deformante ma pur sempre di una corporeità reale transcodificata nell'informazione audiovisiva; nel caso, invece, di una danza frutto unicamente di un processo digitale di simulazione (come nel caso della *web-dance*, ad esempio), la presenza diviene virtuale e il corpo non è più quello di un

---

<sup>234</sup> S.CATTIODORO, *Architettura scenica e teatro urbano*, Franco Angeli, Milano, 2007, p.101.

essere al mondo esistenzialmente situato, di una realtà biografica e biologica identificabile e incontrabile: nella migliore delle ipotesi, quello che lo spettatore intercetta è un insieme proteiforme di sistemi e protesi, che possono ricondurre a un centro intenzionale, portatore di senso, solo se, ‘attaccata’ a queste protesi, si torva una corporeità vivente»<sup>235</sup>. L’influenza della videodanza, parte fondamentale della ricerca di una nuova interpretazione linguistica e formale del corpo che danza, lo aiutò nella sperimentazione delle nuove possibilità, offerte dalle tecnologie di cui egli, talvolta, intuiva anche le potenzialità e gli aspetti semantici ancora nascosti. Fu così che ben presto riuscì ad imporsi come «autore di un genere, “il teatro coreografico”»<sup>236</sup> nuovo e differente e a ricevere la nomina, nel 1991, di direttore artistico del *Ballet Royal de Wallonie*, da lui rinominato *Charleroi/Danses*. Le sperimentazioni di Bruxelles con artisti quali Robert Wilson, Joy Division e William Burroughs avevano segnato il suo pensiero tanto da fargli affermare che «That was fantastic: a very organic and transitional space, from one discipline to another»<sup>237</sup> e da portarlo ad una profonda riflessione sullo spazio in cui il danzatore si muove, il luogo dell’esibizione, e il rapporto tra questo e il corpo umano in movimento.

La prima riflessione egli la fece sull’arco di prosenio<sup>238</sup>, presente nella tipologia del teatro all’italiana, che aveva il compio di separare gli spettatori dal palcoscenico vero e proprio creando due spazi diversi, la cui interrelazione era nulla, e fu alla base del primo dei lavori in cui il rapporto tra il corpo del danzatore e lo spazio-luogo in cui egli si muove, diventava elemento costitutivo fondamentale per la coreografia. Flamand ricordava il motivo del suo incontro con Elisabeth Diller e Ricardo Scofidio, avvenuto in quanto stimolato dall’affermazione della Diller che sosteneva che «Architecture is everything that happens between the skin of one person and the skin of another», i due architetti sostenevano, diversamente, che egli era stato colpito da uno dei loro progetti, *The Juggler of Gravit*, eseguito per una pièce teatrale su Duchamp, la conclusione fu che iniziò una collaborazione che portò il coreografo e l’architetto in una stretta e, soprattutto, concreta interdipendenza, come mai avvenuto prima nella storia della danza.

---

<sup>235</sup> A.PONTREMOLI, *op.cit.*, p.128.

<sup>236</sup> *Ibidem*.

<sup>237</sup> F.AHMED, *Frédéric Flamand: combining dance and architecture*, in *Icon*, n° 106, Media 10 Limited, Londra, 2012, p.118. «Era davvero fantastico: uno spazio molto organico e transizionale, da una disciplina all’altra».

<sup>238</sup> *Ibidem*. «Slowly I began to be interested in architecture, to question the normal space of the Italian theatre»

La loro produzione *Moving target* fu un balletto particolare, basato sui *Diari* incensurati del noto ballerino classico Nijinski, il quale raccontava in modo ossessivo e caotico, i suoi pensieri, le sue emozioni, le sue maniacali ossessioni, la sua delirante discesa verso la schizofrenia che ne chiuderà la carriera e lo porterà a passare il resto della vita tra ricoveri e ospedalizzazioni<sup>239</sup>.

«L'universo schizofrenico del danzatore fu usato come una metafora per la ricerca, al fine di analizzare la relazione tra il normale e il patologico. Analizzato nell'arte da Francis Bacon e in filosofia da Foucault e Deleuze, lo schizofrenico vive in una dimensione deterritorializzata, una dimensione discontinua, senza volontà. La sua dimensione spirituale è incoerente, instabile, inconciliabile»<sup>240</sup>, fu da ciò che scaturì il tema di fondo dell'opera che Diller e Scofidio e Flamand si apprestarono a sperimentare in scena. Per Flamand il tentativo era di rappresentare non la storia di Nijinsky ma attraverso la sua "schizofrenica alienazione", «the different roles in which contemporary society casts us: "the real body, the virtual body, the mediated body, the normal body, the so-called pathological body»<sup>241</sup>.

Gli architetti introdussero sulla scena quello che definirono «an interscenum»<sup>242</sup>, un grande specchio<sup>243</sup> posto con un'inclinazione di 45°, in grado di far percepire un ribaltamento delle leggi di gravità e della terna di assi cartesiani, con lo stravolgimento del senso di orizzontale, verticale e profondità<sup>244</sup>, con le azioni coreografiche sottolineate dalle proiezioni di video preregistrati dei ballerini che davano agli spettatori una panoramica riflessa e capovolta.

---

<sup>239</sup> L.BENTIVOGLIO, *NIJINSKY la danza del corpo* in Repubblica, 16 Giugno 1999, Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma, p.25. In questo interessante articolo è riportato il commento di Merce Cunningham, che rende al meglio l'atmosfera che avvolge chi legge l'opera di Nijinsky: « Leggere questo Diario", ha scritto il grande coreografo americano Merce Cunningham, "è affascinante e insopportabile come guardare un'eclisse permanente del sole".

<sup>240</sup> A. MAROTTA, *Diller Plus Scofidio*, EdilStampa, Roma, 2005, p.38

<sup>241</sup> F.AHMED, *op.cit.*, p.118. «I differenti ruoli in cui la società ci confina: "il corpo reale, il corpo virtuale, il corpo mediato, il corpo normale, il cosiddetto corpo patologico"».

<sup>242</sup> *Ibidem*.

<sup>243</sup> A. MAROTTA, *op.cit.*, p.38. Marotta evidenzia come in *Moving Target*, Diller e Scofidio abbiano ripreso l'idea dello specchio da un loro precedente lavoro, *Delay in Glass* (1987), in cui era presente un pannello opaco girevole che divideva il palcoscenico a metà, per cui gli spettatori avevano visibilità solo della parte avanti del palcoscenico mentre la metà sul fondo poteva essere vista solo attraverso uno specchio sospeso inclinato a 45°, portando lo spettatore ad "entrare" nello spazio sul palco. In ciò è forte il richiamo all'opera di Duchamp *The Large Glass* e al suo tentativo di sperimentare una nuova forma di prospettiva, rompendo gli schemi tradizionali e introducendo una quarta dimensione.

<sup>244</sup> Cfr. *Ibidem*.

Scofidio spiegò il loro intento affermando che «the mirror synthesises dancers into video space ... Live dancers are freed from the confines of gravity as the mirror re-orientes everything by 90degrees; the pre-recorded dancers are freed from the confines of bodily physics»<sup>245</sup>. Fondamentale fu l'utilizzo di un computer connesso allo specchio, con il quale superarono il tipico limite della riflessione doppia proiettando videoimmagini, e generarono uno spazio ibrido formato da palcoscenico e schermo al tempo stesso. Per fare ciò utilizzarono una tecnologia militare di tracciamento presa in prestito dagli equipaggiamenti della Guerra del Golfo: il computer, collegato ad un sistema di sensori in grado di "riconoscere" i colori dei costumi di scena dei danzatori, dava le direttive per proiezione di immagini rieditate in tempo reale, producendo una serie di gabbie, di linee e diagrammi che i danzatori, muovendosi, eseguivano sul palco<sup>246</sup>.

L'intento di Flamand nell'accostamento delle performance dei ballerini dal vivo e di quelle registrate era quello di creare un profondo senso di disorientamento nello spettatore e, soprattutto, di rappresentare uno spaccato dell'uomo "liquido" moderno, in cui si alternavano istinti primordiali, sentimenti e fragilità tutte attuali, che lo porta l'uomo ad alienarsi perfino da se stesso. Ecco allora spiegati i danzatori che ballavano live sul palco e che improvvisamente venivano "sostituiti" nell'esecuzione dai loro doppi proiettati che ne proseguivano i gesti, divenuti intanto virtuali, dal marcato sapore effimero.

Con Diller e Scofidio, Flamand collaborò, continuando la sua particolare sperimentazione, con altre due produzioni, *EJM1: Man Walking at Ordinary Speed* e *EJM2: Inertia*, ispirati allo studio del movimento in fotografia di Eadweard J. Muybridge, inventore dello Zoopraxiscopio, e alle ricerche famose fatte anche sul movimento dei pesci alla Stazione Zoologica di Napoli e agli uccelli fotografati in movimento con il "fucile fotografico", da lui stesso progettato, di Étienne-Jules Marey. In entrambi il fulcro fondamentale era trasformare il palcoscenico in «a production studio»<sup>247</sup> per indagare la «dissociazione e la dislocazione del corpo postmoderno, verificate attraverso l'impiego della cronofotografia»<sup>248</sup>.

---

<sup>245</sup> F.AHMED, *op.cit.*, p118. «Lo specchio sintetizza I danzatori nel video spazio....I danzatori reali sono liberati dai confine della gravità poiché lo specchio ri-orienta ogni cosa di 90 gradi; i danzatori preregistrati sono liberati dai confini della fisica corporale».

<sup>246</sup> A. MAROTTA, *op.cit.*, p.42.

<sup>247</sup> F.AHMED, *op.cit.*, p118.

<sup>248</sup> S.CATTIODORO, *op.cit.*, p.101.

A partire dalla collaborazione con Diller e Scofidio, Flamand ampliò la sua ricerca considerando il rapporto tra il corpo del danzatore e lo spazio –luogo in cui si muove non più circoscritto al mero palcoscenico ma allo spazio alienante della città fluida moderna. A questa ricerca collaboreranno nel tempo gli architetti Zaha Hadid, Jean Nouvel, Thom Mayne, Dominique Perrault e Ai Weiwei, chiamati ad essere autori di un'architettura di scena, che ben doveva rappresentare «il fallimento dell'utopia del decentramento (nel teatro e in architettura) e dell'urbanistica utopica che aveva disegnato e talvolta realizzato i piani monumentali per nuove capitali decentrate»<sup>249</sup>, e capace, al tempo stesso, di rappresentare l'uomo, il «singolo individuo che diventa un universo a sé stante, una monade che avvalora il concetto nomadico della condizione contemporanea, considerando come suoi unici limiti quelli determinati dall'epidermide»<sup>250</sup>. Le coreografie di Flamand, influenzate sia dalle avanguardie statunitensi sia dalle più tradizionalistiche scuole europee, superavano la considerazione del corpo tecnicamente virtuoso, per esaltarne la gestualità e la capacità improvvisativa; il danzatore diveniva il portavoce dell'uomo moderno, che rispondeva agli stimoli della vita della città contemporanea, che viveva in una società liquida, che doveva, velocemente, adattarsi al nuovo, in una continua scomposizione e ricomposizione di pensieri e azioni che si rifletteva nella corrispondente scomposizione e ricomposizione dei passi e dei movimenti dei danzatori in un tempo apparentemente sospeso.

Partendo dall'affermazione di Oskar Schlemmer che aveva affermato «uomo e architettura si somigliano, perché l'uomo è misura di ogni cosa e l'architettura è l'arte della misurazione»<sup>251</sup>, Flamand mise in relazione il corpo del danzatore con l'architettura decostruttivista dell'architetto anglo-irachena Zaha Hadid la quale, dal canto suo, sperimentando in scala teatrale, ripropose le sue forme plastiche, rappresentative della città postmoderna.

In *Metapolis* (di cui ci saranno una prima versione nel 2000 e una successiva nel 2006), si assistette alla creazione di uno spazio frammentato che si scomponeva e ricomponeva, seguendo il ritmo corporeo dei movimenti dei danzatori, che richiamava fortemente il *contrac-release* grahamiano, finalizzato alla creazione di una città ai limiti di una meta-fisica virtuale. Assecondando la bergsoniana visione del tempo di

---

<sup>249</sup> *Ibidem*.

<sup>250</sup> *Ibidem*.

<sup>251</sup> C. FIORILLO, *Introduzione a una fenomenologia dell'interno architettonico*, Millennium, Bologna, 2008, p. 69.

Flamand, la Hadid riportò, nella macchina scenica concepita, la sua visione del tempo in architettura, «inteso non come durata della vita dell'edificio ma come il tempo di percorrenza di un ipotetico visitatore che procede alla scoperta graduale del succedersi degli spazi, di cui non è possibile avere una vista complessiva»<sup>252</sup>, scoperta che era duplice in quanto riferita allo spettatore, che assisteva ad una performance in cui l'architettura di scena era mobile e “danzava” in simbiosi con i danzatori, e in quanto riferita ai danzatori, che attraversavano la stessa macchina scenica, assorbendone e promuovendone gli spostamenti e i “respiri”, costruendo un unicum spazio-corpo: «la fluidità che prende corpo nei suoi progetti determina uno spazio energetico e attraente, leggero ed esaltante, che sembra mimare la simultaneità del funzionamento della mente, la varietà ininterrotta del flusso dei pensieri, lo scorrere luminoso delle informazioni in rete»<sup>253</sup>.

I tre ponti di cui era composta l'architettura di scena, di fibra di vetro e alluminio, della lunghezza di dieci metri, erano mobili e venivano spostati dagli stessi danzatori, che li usavano come praticabili per la creazione di figure, che li attraversavano, creando in un continuo divenire nuove temporanee figurazioni. Sugli schermi (i cosiddetti *blue screens*) posti come fondali, venivano proiettate immagini di città in movimento, che si ritrovavano anche sui costumi di tessuto-schermo dei danzatori, rendendoli parte integrante della macchina scenica in movimento, contribuivano a creare una nuova prospettiva, che affascinava e alienava al tempo stesso lo spettatore.

*Metapolis* ha rappresentato per la Hadid un fruttuoso campo di sperimentazione per la plasticità della sua peculiare architettura, se si analizzano, infatti, alcuni plastici di progetti contemporanei alla performance, come l'Ampliamento del Centro d'Arte Regina Sofia a Madrid e il Centro di Arte Contemporaneo di Roma, entrambi del 1999, si notano chiaramente le analogie progettuali con la macchina scenica di *Metapolis*. Nel primo i corpi erano caratterizzati da una funzionalità che era flessibile e “scomponibile” e nel secondo erano sottolineati dalle linee di forza del progetto che tendevano al movimento.

La sperimentazione in cui il danzatore/uomo postmoderno si muoveva bilico tra architettura e tecnologia sembra decisamente riuscita, Flamand e Hadid «evocano una città utopica, in conflitto tra fluidità e attrito, tra pubblico e privato, tra individuo e

---

<sup>252</sup> M. GUCCIONE, *Zaha Hadid*, Motta Architettura, Milano, 2007, p.22.

<sup>253</sup> *Ivi*, p. 25.

folla, tra mobile e immobile, tra urbanizzazione e spopolamento, tra ordine e caos»<sup>254</sup>, rivelando tutta la fragilità dell'uomo.

Nel 2000, all'alba del nuovo millennio, Frederic Flamand iniziò a collaborare con Jean Nouvel, dapprima con *The Future of Work*, con cui realizzò il desiderio di raggiungere il grande pubblico, con cinque mesi di rappresentazioni quotidiane, e poi con il doppio spettacolo *Body/Work* e *Body/Work/Leisure*, presentato in anteprima al Festival Internazionale di Cannes, l'anno successivo. Flamand continuò la sua ricerca sul corpo e le tecnologie che si andavano diffondendo, mentre Nouvel proseguì la sua ricerca riguardante spazi stratificati e quelli industriali da riusare. In un grande spazio ellittico gli spettatori si trovavano a far parte dell'azione girando al centro dello spazio, in un totale sovvertimento delle regole teatrali, per cui lo spettatore non si trovava più come di solito di fronte al proscenio. Flamand e Nouvel sperimentarono, dapprima, un nuovo spazio per la performance, laddove gli spettatori si trovavano al centro di questa sorta di arena e i performer si trovavano su impalcature, scale e ponteggi, posti tutt'intorno al perimetro dell'arena, ad interagire direttamente con gli spettatori. In *Body/Work* divisero lo spazio in due, ponendo le macchine di scena sui lati opposti dello spazio, così che lo spettatore non aveva più un "tutt'intorno" che lo spaesava e lo sovrastava, ma aveva "un avanti e "un dietro", che lo portava ad essere partecipe in prima persona, dovendo scegliere quale macchina guardare. L'utilizzo delle impalcature sottolineava da un lato l'esigenza di avere una macchina scenica mobile e "leggera", che potesse dare quel senso di trasparenza e di dissolvenza, dato che i danzatori la attraversavano nei vari livelli; dall'altra ritorna, come in *Moving Target*, l'idea di considerare gli elementi della scenografia come fusi con il corpo umano, una sorta di prolungamento schlemmeriano del corpo dei danzatori, che danzavano con la macchina scenica, di cui erano parte fondamentale. La versione finale dell'opera segnò un ritorno ad una configurazione più tradizionale, che richiamava il teatro all'italiana, prevedendo il pubblico di fronte alla scena. La macchina scenica composta era formata da impalcature poste secondo gli assi ortogonali e una rampa in pendenza, che ne spezzava quella ortogonalità così "ossessiva" per Nouvel e da pannelli, schermi e specchi, che la svelavano o la nascondevano alternativamente. Nouvel considerava la connessione tra corpo e architettura (di scena e non) inevitabile, affermando che «When the bodies are there, together, something happens that you want to hold on to

---

<sup>254</sup> M. PORCU, *Danzare di Architettura. Frederic Flamand*, in "Abitare" n. 401, dicembre 2000, p.23.

(...)Something is made, which is of the same nature as spatial ordering. It's similar to spatial and volumetric composition. Emotion is created with a substance: the body. For an architect there is always a moment [in dance] that makes one dream of architecture in the most basic sense of the term»<sup>255</sup>. Dall'incontro tra l'immobile architettura di Nouvel e la coreografia fluida di Flamand, si può dire, che nacque il danzatore postmoderno.

Nel 2003 Flamand iniziò a collaborare con l'architetto statunitense Thomas Mayne a *Silent Collisions*, un progetto nato dalla lettura de *Le città invisibili*<sup>256</sup> di Italo Calvino, un romanzo la cui struttura frammentata e complessa, guida il lettore verso una lettura personalizzata; lettura che può procedere per la classica sequenza numerica delle pagine o per tematiche o per capitoli, una lettura che aveva colpito Flamand in quanto egli vi aveva scorto una possibile connessione tra "l'architettura del romanzo" di Calvino e l'architettura di scena che egli aspirava a realizzare. La tensione alla trasformazione, descritta nelle città invisibili, fu di stimolo all'architetto Mayne per la costruzione della macchina scenica, il quale chiarendo come un architetto potesse esprimere «an evolutionary process rather than a fixed entity in time and space»<sup>257</sup>, affermò che la sua attenzione per raggiungere lo scopo era guardare «in the way things are produced, because that is what we do, ... in attempting to synthesize the way one sees the world—as one in which the straightest path between two points is a circuitous one, a` la Calvino—and the territories that are useful as a generative process, ... in the dynamic between [a multiplicity of] systems»<sup>258</sup>. La macchina scenica, trasposizione, quindi, della complessità della città moderna, era composta da una serie di grandi

---

<sup>255</sup> B.WEINSTEIN, *Flamand and His Architectural Entourage in Journal of Architectural Education*, n°61, Maggio 2008, p.78. «Quando I corpi sono là, insieme, avviene qualcosa che si vuole indagare (...) Qualcosa è fatto, che è della stessa natura dell'ordine spaziale. È simile alla composizione spaziale e volumetrica. L'emozione è creata con una sostanza: il corpo. Per un architetto c'è sempre un momento nella danza) che rende n sogno di architettura nel più basilare senso del termine».

<sup>256</sup> *Le città invisibili* è un complesso romanzo in cui il protagonista Marco Polo, dialogando con l'imperatore dei Tartari Kublai Khan, descrive le città dell'Impero tartaro, reali e immaginare, dividendole in undici categorie, legate a caratteristiche, passioni umane, tematiche varie: la memoria, il desiderio, i segni, le città sottili, gli scambi, gli occhi, il nome, i morti, il cielo, le città continue, le città nascoste.

<sup>257</sup> B.WEINSTEIN, *op.cit.*, p.79.«Un processo evolutivo piuttosto che un'entità fissata nel tempo e nello spazio»

<sup>258</sup> *Ibidem*. «nella maniera in cui le cose venivano realizzate, perché è questo quello che noi facciamo, ... nel tentativo di sintetizzare il modo di guardare il mondo – come un luogo in cui il percorso più diretto tra due punti è quello tortuoso, alla Calvino – e i territori che sono utili come processo generativo, .... Nella dinamica tra (una molteplicità di) sistemi».



pannelli-moduli pieghevoli, mobili, riconfigurabili, sui quali avvenivano illuminazioni sapienti e proiezioni di danze registrate, di testi e immagini, chiaro riferimento allo strumento, al momento in grande diffusione, di connessione virtuale, Internet: «si realizza in questo modo un'evoluzione leggera e mediatica delle note sculture-installazioni, “ibridi inquietanti tra la macchina e l'insetto che abitano alcuni interni progettati dai Morphosis” negli anni '80 e '90»<sup>259</sup>. I moduli assumevano configurazioni diverse, quasi a sottintendere ogni volta una città invisibile; posti di seguito, all'inizio della performance, assumevano l'aspetto di una sorta di lungo porticato, che durante lo scorrere del tempo si frammentava al variare dell'inclinazione dei vari pannelli. Tra le altre città, vengono rappresentate le città di *Isaura*, una delle città sottili, che è «città dai mille pozzi, si presume sorga sopra un profondo lago sotterraneo (...) dove gli abitanti scavando nella terra lunghi buchi verticali sono riusciti a tirar su dell'acqua (...) il suo perimetro verdeggiante ripete quello delle rive buie del lago sepolto, un paesaggio invisibile condiziona quello visibile»<sup>260</sup>, che Mayne raffigura sul set con colonne gonfiabili illuminate rappresentanti i pozzi, e *Marozia*, che è «una città dove tutti corrono in cunicoli di piombo come branchi di topo (...) ma sta per cominciare un nuovo secolo in cui tutti a Marozia voleranno come le rondini nel cielo d'estate, chiamandosi come in un gioco, esibendosi in volteggi ad ali ferme (...) quando meno t'aspetti vedi aprirsi uno spiraglio e apparire una città diversa, che dopo un istante è già sparita»<sup>261</sup>, nella cui rappresentazione il set assumeva morfologicamente l'aspetto di ali di farfalla, i pannelli erano inclinati e illuminati in modo da evidenziarne la translucenza. I danzatori ad ogni nuova configurazione erano chiamati a relazionarsi in maniera differente con la macchina scenica, collaborando alla creazione di uno spazio che «non è solo straniente ma anche magicamente surreale»<sup>262</sup>. L'uomo-danzatore di Flamand si ritrovava in una città che appariva e scompariva, di cui tentava di cogliere il senso ma che, improvvisamente, mutava, rivelandosi diversa, causando il cambiamento anche nel danzatore-uomo, la cui gestualità mutava al ritmo della musica e al variare, appunto, della scena: «il corpo che si adatta alle nuove configurazioni del paesaggio naturale e antropizzato viene sovraeccitato dalla metamorfosi continua e ciò crea una sorta di competizione con la trasformazione

---

<sup>259</sup> S.CATTIODORO, *op.cit.*, p.116.

<sup>260</sup> I.CALVINO, *Le città invisibili*, Einaudi, Roma, p.9.

<sup>261</sup> *Ivi*, p.76..

<sup>262</sup> S.CATTIODORO, *op.cit.*, p.116.

urbana»<sup>263</sup>. L'uomo e la città, il danzatore e la macchina scenica, sono in tale rapporto simbiotico che il gesto dell'uno causa un cambiamento, una risposta di riflesso nell'altro e viceversa, «è come ci fossero due mondi, quello antropico e quello meccanico-architettonico: i due elementi non possono far a meno l'uno dell'esistenza dell'altro per sostenersi cercando l'armonia e l'equilibrio nel conflitto delle parti»<sup>264</sup>.

Flamand, nel 2004, venne nominato direttore generale del Balletto Nazionale di Marsiglia e la sua prima creazione in veste di direttore, *La Cité Radiieuse*, lo vide collaborare con l'architetto e urbanista francese Dominique Perrault,. L'intento di Flamand era quello di creare « an electronic skin ... when you see a city, like Shanghai, or New York or London, you can speak about a sort of electronic skin invading the city more and more»<sup>265</sup> e Perrault, per la creazione della macchina scenica, partendo proprio dal *Modulor* di Le Corbusier, creò una serie di schermi di uguale misura, costituiti da maglie metalliche, mobili, che formavano delle sorte di gabbie all'interno delle quali i danzatori si esibivano. La Cattiodoro afferma che «nonostante le sue sperimentazioni sul rivestimento degli edifici tramite un "tessuto" architettonico dalla geometria complessa che definisce forme libere come nel progetto del teatro Mariinskij di San Pietroburgo e i palesi legami tra la coreografa e costume storicamente esemplificabili ad esempio nelle innovazioni apportate alla danza da Loie Fuller, Perrault in questo caso non usa il concetto di tessuto-tenda che appoggiandosi in modo morbido modifica la forma della struttura sottostante definendo spazi interni fluidi Al contrario, ne *La Cité Radiieuse* il tessuto-griglia, evoluzione meccanicistica e industriale del tulle d'impiego teatrale, aderendo strettamente allo scheletro strutturale ne mette ancor più in risalto la forma»<sup>266</sup>. Entrambi guardavano a quelli che Marc Augé aveva definito "non luoghi", quegli spazi che non possono essere definiti relazionali, storici, che non hanno un'identità definita e che risultano essere anonimi, spesso abitati da una folla informe e magmatica, frutto della supermodernità, che a differenza della modernità di cui parla Baudelaire, non porta all'integrazione, non sono luoghi della memoria, bensì oscuri stazioni di transito, centri commerciali<sup>267</sup>. I danzatori di Flamand, giovani atleti esperti di arti marziali e break dance, energici ed esplosivi nelle loro interrelazioni con la macchina scenica, erano, pertanto, chiamati ad

---

<sup>263</sup> *Ibidem*.

<sup>264</sup> *Ibidem*.

<sup>265</sup> F.AHMED, *op.cit.*, p.118.

<sup>266</sup> S.CATTIODORO, *op.cit.*, p.123.

<sup>267</sup> Cfr. M.AUGÉ, *Non-Places, introduction to an anthropology of supermodernity*, Bookmarque Ltd, Croydon, 2000, p.78.

interpretare l'uomo postmoderno, perso nei non-luoghi creati da Perrault. I loro movimenti venivano esaltati da proiezioni effettuate sia sul sipario semitrasparente posto sul boccascena che sull'ultimo fondale, che, in realtà, era composto da una serie di tende metalliche. Sulla scena, quindi, si ritrovavano una geometria effimera, data dalle proiezioni e dal gioco di luci e ombre che esse producono attraversano le maglie metalliche, e una geometria corporea «di cui il *Modulor* e la danza rappresentano i due aspetti – statico e dinamico-, percepiti ormai come utopici nella sproporzione delle megalopoli contemporanee: la rete collegando e imprigionando contemporaneamente è ancora una volta metafora del vincolo numerico, costruttivo e geometrico posto agli uomini dall'architettura»<sup>268</sup>.

La sperimentazione con gli architetti per costruire sulla scena la città postmoderna portò Flamand ad una nuova collaborazione, qualche anno dopo, nel 2010, con l'artista e designer, nonché “cultore” dell'architettura, il cinese Ai Weiwei, che con gli architetti svizzeri Jacques Herzog e Pierre de Meuron aveva partecipato al progetto dello stadio *Bird's nest*, costruito per le Olimpiadi di Pechino 2008. La messinscena *La vérité 25X par seconde* era basata sul racconto di Italo Calvino *Il barone rampante*, che narrava di un giovane barone, il quale dopo un litigio con i familiari, prese la decisione di salire sugli alberi e restarvi a vivere; la sua, però, fu una vita intensa, infatti, partecipò a battute di caccia, lesse, incontrò personaggi famosi e arrivò a progettare uno Stato ideale esistente tra gli alberi, alla fine, pur malato, non abbandonò i suoi alberi ma volò via attaccato ad una mongolfiera.

Quello che aveva interessato Flamand, oltre all'ampio raggio di interpretazioni e metafore attribuibili al testo, era stato sicuramente il desiderio di una diversa prospettiva che il protagonista aveva scelto per guardare al mondo e, soprattutto viverlo, allontanandosene per poterlo decodificare al meglio.

Per la macchina scenica Ai Weiwei scelse un elemento particolarmente significativo del racconto, la scala, con cui creò una sorta di “sineddoche architettonica” e che richiamava i dipinti di Piranesi o di Escher. Il bosco era, così, rappresentato da un insieme di scale sospese a cavi e pulegge, che si muovono, ondeggiano e con cui i danzatori interagiscono. I danzatori, a loro volta, erano dotati di sensori collegati al sound e alle immagini da proiettare, rappresentando così essi stessi la parte organica della scenografia, contrapposta alla parte virtuale, data dalle proiezioni dei danzatori e a quella meccanica, data dalle strutture in alluminio presenti sulla scena.

---

<sup>268</sup> S.CATTIODORO, *op.cit.*, p.123.

Danzando in accordo o in contrasto con le varie configurazioni che la macchina scenica assumeva durante la performance, il flusso della vita nella città post-umana appariva chiaramente leggibile in tutta la sua fragile contraddittorietà. Nel finale le scale erano ricoperte da drappi bianchi, in cui si potrebbe leggere una forte critica sociale e politica, dato che il bianco in Cina è il colore associato al lutto, sebbene la cosa non sia mai stata dichiarata. La copertura della macchina scenica “a lutto” potrebbe sottintendere, che questa società così com’è concepita può solo portare, nonostante i progressi tecnologici, alla morte del “barone rampante” di colui che cerca una risposta, che non sia nascosta nella massa informe dei non luoghi delle città del postmoderno. L’Archidanza concepita da Flamand ha segnato un ampio campo di sperimentazione per la costruzione di un linguaggio universale, in cui ci fosse la commistione di tutte le arti: «Flamand firmly believes that thinking about people – as bodies in movement – is useful for making cities: “Dance is a very strong medium to speak about the world today.”»<sup>269</sup>.

---

<sup>269</sup> F.AHMED, *op.cit.*, p118.

### 2.2.1 Moving Target di Frederic Flamand e E. Diller, R. Scofidio

*Moving target* fu la prima delle nuovi e innovative performance coreografate da Frédéric Flamand e progettate da diversi noti architetti, note come Archidanza. L'architettura di scena fu elaborata dagli architetti Diller e Scofidio e andò in scena nel 1996 sotto la direzione proprio di Flamand. La trama era tratta dai Diari incensurati del noto ballerino classico Nijinski, da cui il coreografo, volutamente, aveva estrapolato la sua *schizofrenica alienazione* per sperimentare la "molteplicità" di corpi presenti nell'uomo, attuabile grazie anche alla combinazione di varie discipline come la danza, la musica, la narrazione e la nuova videoproiezione.

Gli architetti pensarono di inserire sulla scena «an interscenium», collocando un grande specchio, appeso al soffitto, posto con un'inclinazione di 45°, una sorta di plafond, in grado di far percepire un ribaltamento delle leggi di gravità e della terna di assi cartesiani, con la creazione di un virtuale doppio palcoscenico, che permetteva la visibilità in orizzontale e dall'alto.

Le azioni coreografiche, sottolineate attraverso le

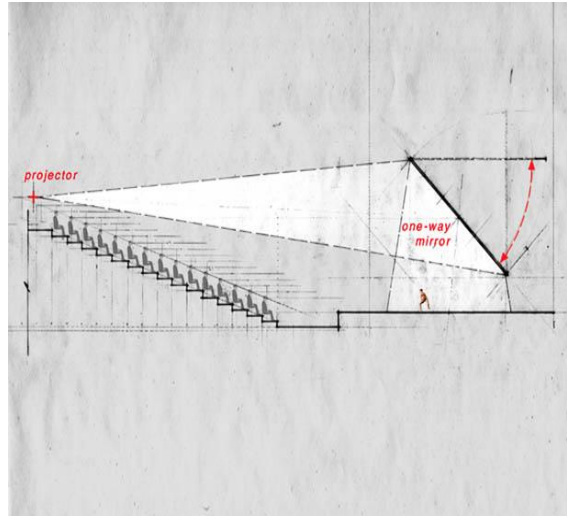


Fig. 56 Sezione della scena



Fig. 57 Scena di *Moving Target*

proiezioni, in *x-ray plan graphic*, delle coreografie in video preregistrati dei ballerini, contribuivano a dare agli spettatori una panoramica riflessa e capovolta sdoppiata, provocando una sensibile sensazione di straniamento. Molto interessanti sono i passi a due che i danzatori realizzano con i loro doppi proiettati e riflessi.

La performance ha inizio con il racconto di un piede umano analizzato come una struttura in grado di reggere il peso di cinque persone e la contemplazione della bellezza delle scarpe, per finire in una danza dai toni dal richiamo erotico (chiaro riferimento alle ossessioni descritte nei Diari). L'azione era interrotta da pubblicità di immaginari prodotti farmaceutici utili per l'autostima<sup>270</sup>. Gli spettatori restavano coinvolti in uno spettacolo unico e dalle mille interpretazioni.

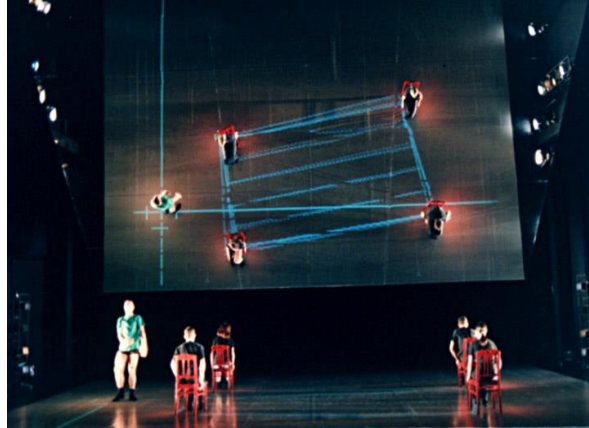


Fig. 58 Scena di Moving Target



Fig. 59 Scena di Moving Target

<sup>270</sup> Cfr.E. DIMENDBERG, *Diller Scofidio + Renfro: Architecture after Images*, The University Chicago Press, 2013, p.106.



### 2.2.2 Metapolis di Frederic Flamand e Zaha Hadid

*Metapolis I* del 2000 e *Metapolis II* del 2006 rappresentano la nuova sperimentazione da parte di Flamand nel tentativo di rappresentare la città postmoderna, la Meta-polis, appunto la città oltre. Si assiste alla creazione di uno spazio frammentato che si scomponeva per poi ricomporsi, seguendo il ritmo corporeo dei movimenti dei danzatori, richiamando, fortemente, la tecnica del *contrac-release* della coreografa Martha Graham, finalizzato ad esprimere il ritmo (o meglio i ritmi) delle città, appartenenti ad una società resa ormai liquida. La macchina scenica era composta da tre ponti in fibra di vetro e alluminio, della lunghezza di dieci metri. Tali ponti erano mobili e venivano spostati dagli stessi danzatori, che, danzando, si relazionavano con essi, creando, in un divenire continuo, nuove e istantanee figurazioni.

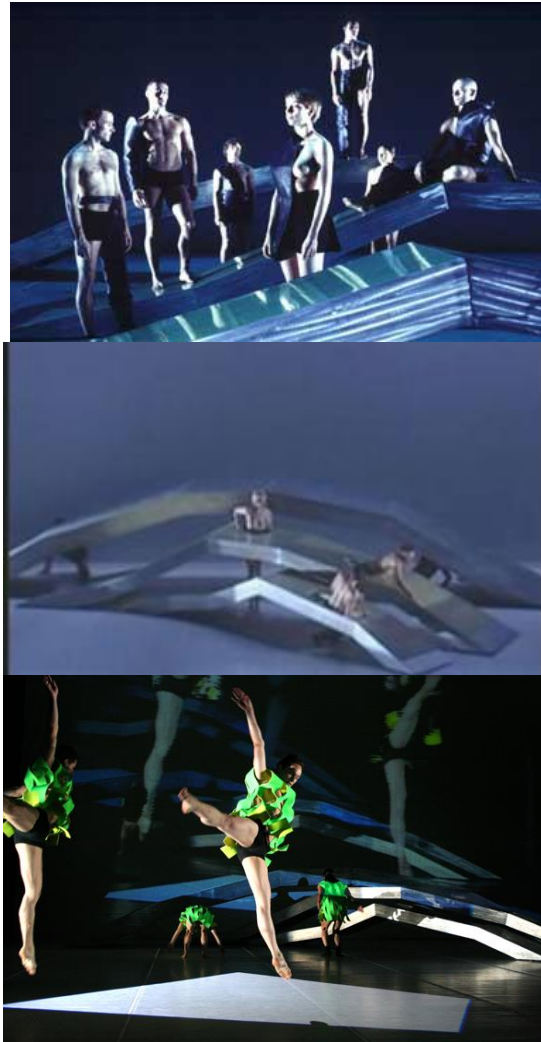


Fig.60,61,62 Scene da *Metapolis I* e *II*



Sui fondali, i *blue screens*, immagini di città in immerse in un continuo movimento venivano proiettate, creando una prospettiva urbana doppia e “sfondata” rispetto alla città, che, fluidamente, si muoveva sul palco. La ricerca di Flamand per scoprire come il corpo dell’uomo del nuovo millennio potesse relazionarsi con il sé e con le nuove città trova nell’architetto Hadid un valido interlocutore. La Hadid, infatti, dal canto suo sperimenta sul palco le forme plastiche legate alla sua singolare architettura, rielaborando, in scala teatrale, il suo pensiero sulla città moderna.



Fig.63, 64 Scene da *Metapolis I*

Nel progetto per il concorso per l'Ampliamento del Centro d'Arte Regina Sofia a Madrid del 1999 e nel progetto per il Centro di Arte Contemporaneo di Roma, si ritrovano le forme e le complessità che ben esprimono, attraverso anche l'utilizzo dei nuovi apparati tecnologici, lo spazio fluido delle città contemporanee, sospese tra la folle velocità del progresso e le spigolosità dell'animo umano.

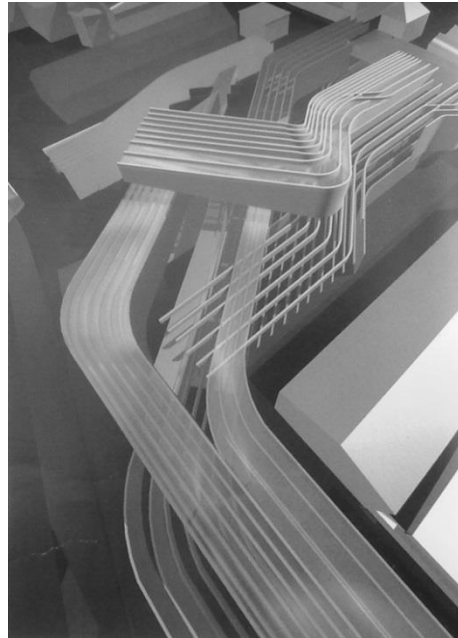
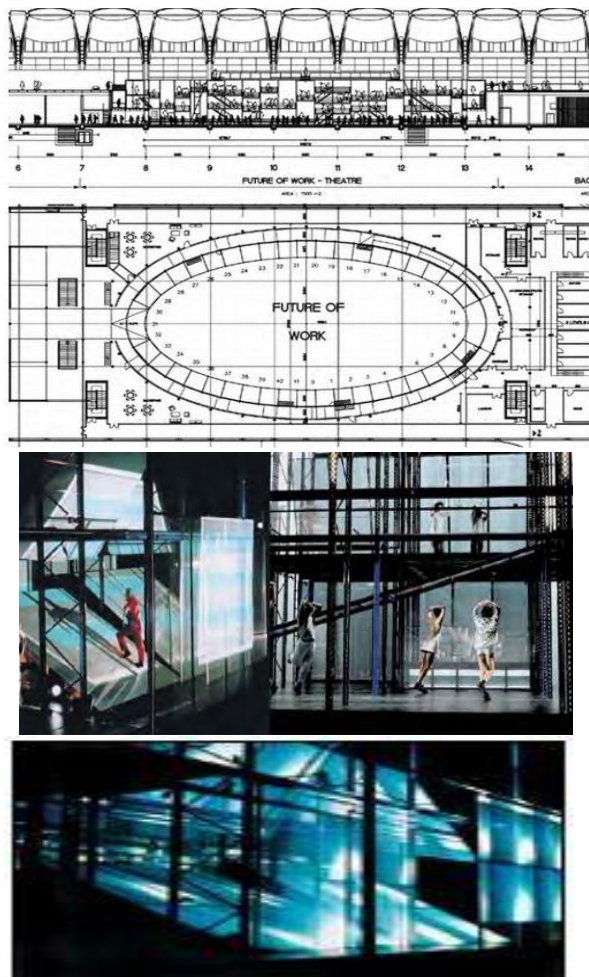


Fig.63, 64 Plastici di concorso per l'Ampliamento del Centro d'Arte Regina Sofia



### 2.2.3 Body/Work/Leisure di Frederic Flamand e Jean Nouvel

Nel 2000, Flamand, nel proseguire la sua ricerca sulla danza in relazione all'architettura, iniziò a collaborare con Jean Nouvel, colpito dalla sua ricerca riguardante spazi stratificati e quelli industriali da riusare. La scena pensata per *Body/Work/Leisure* fu così introdotta in un grande spazio ellittico, dove, sovvertendo l'usuale posizionamento del palcoscenico, le strutture erano poste lungo l'ellisse, mentre gli spettatori si trovavano al centro di questa sorta di arena, costretti a girarsi per osservare i performer si esibivano danzando su impalcature, scale e ponteggi tutt'intorno. Nella seconda versione *Body/Work* Flamand e Nouvel divisero lo spazio in due, ponendo le macchine di scena sui lati opposti dello spazio, in questo modo lo spettatore non aveva più un "tutt'intorno" che lo spaesava ma aveva un palco davanti ed un palco alle spalle, che lo portava a divenire protagonista, dovendo scegliere quale delle due esibizioni guardare.



L'utilizzo, inoltre, delle impalcature metalliche rispondeva all'esigenza di avere una macchina scenica mobile e "leggera", che potesse da un lato dare quel senso di trasparenza e di dissolvenza richiesto e dall'altro consentire quella fusione tra corpi dei danzatori e l'architettura di scena. Rilevante è la griglia cartesiana di Nouvel (che richiama fortemente quella della Fondation Cartier) che contrasta la fluidità dei movimenti in scena, accentuando il gioco di contrasti e accordi tra corpo e spazio mediato dalle proiezioni.





#### 2.2.4 Silent Collisions di Frederic Flamand e Thomas Mayne

Nel 2003 Flamand iniziò a collaborare con l'architetto statunitense Mayne a *Silent Collisions*, un progetto nato dalla lettura de *Le città invisibili* di Calvino, la cui struttura lo aveva colpito fortemente. Egli aveva notato una concreta possibilità per costruire una scena rispondente alla sua ricerca, che rispecchiasse l'architettura del romanzo.

La macchina scenica, trasposizione, quindi, della complessità della città moderna, era composta da una serie di moduli pieghevoli e semimobili, riconfigurabili, sui quali avvenivano illuminazioni puntuali e proiezioni di danze registrate, di testi e immagini, riferimento ad una connessione virtuale globale.. A seconda delle città rappresentate la macchina scenica veniva assumendo le più diverse configurazioni. Ad esempio *Isaura*, una delle città sottili, è rappresentata sulla scena da gonfiabili a forma di cilindri illuminati, rappresentanti i pozzi; *Marozia*, è rappresentata con

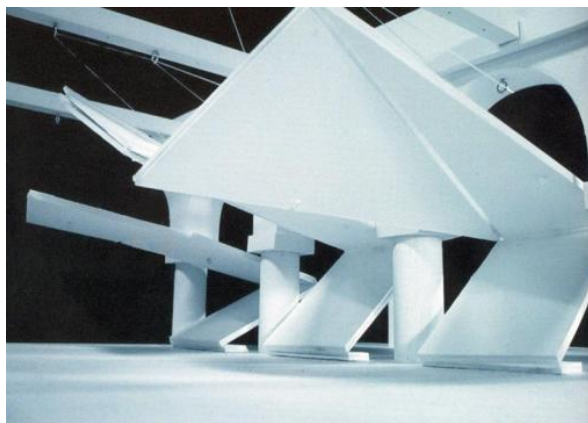
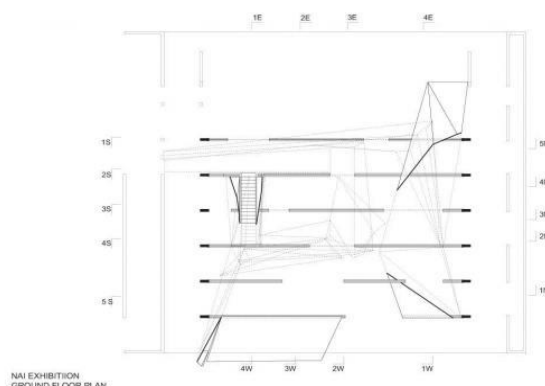


Fig. 73-74 Pianta e plastico della scena

l'aspetto di ali di farfalla, i pannelli venivano inclinati e illuminati in modo da evidenziarne il materiale trasparente, che creava interessanti giochi di luce e ombre. In questa rappresentazione l'uomo-danzatore di Flamand si ritrovava ad essere parte di una città che appariva e scompariva, di cui tentava di cogliere il senso ma che, improvvisamente, mutava, causando il cambiamento anche nel danzatore-uomo, la cui gestualità mutava al ritmo della musica e al variare, appunto, della scena. Gli stessi uomini-danzatori relazionandosi con la scena, facevano percepire la dualità tra il mondo antropico e quello architettonico.

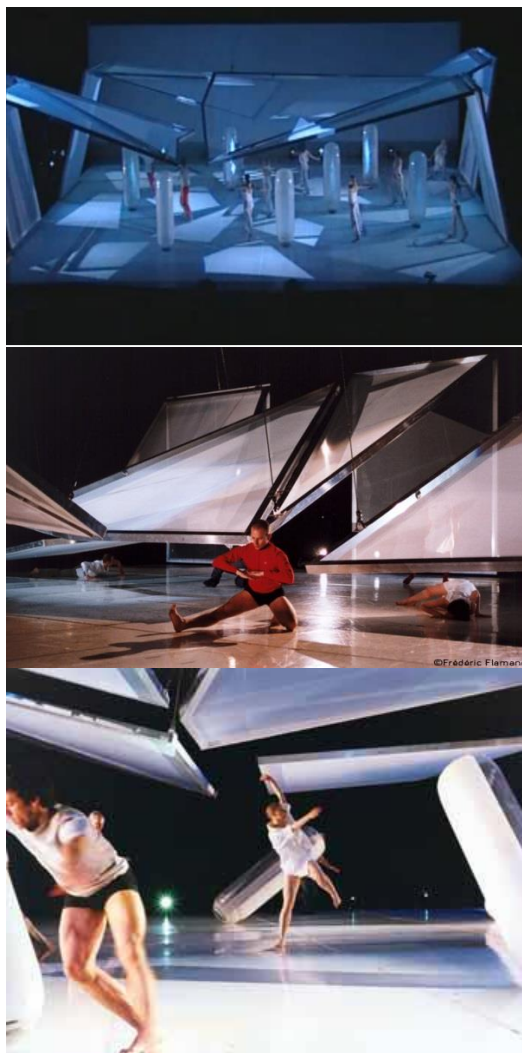


Fig.75,76, 77 Configurazioni della scena

### 2.2.5 La Cité Radieuse di *Frederic Flamand e Dominique Perrault*

*La Cité Radieuse*, lo vide collaborare con l'architetto e urbanista francese Dominique Perrault nel 2004, dopo essere stato nominato direttore generale del Balletto Nazionale di Marsiglia.

Il loro intento era quello di creare una sorta di pelle architettonica attraverso cui potesse intuirsi la città postmoderna e gli uomini che in essa sono impegnati a vivere. Per la creazione della macchina scenica, Perrault scelse di partire proprio dal *Modulor* di Le Corbusier, creando una serie di schermi di uguale misura, costituiti da maglie metalliche, mobili, con cui i danzatori formavano delle sorte di gabbie, all'interno delle quali essi stessi, danzando, si esibivano. I loro movimenti venivano esaltati da proiezioni effettuate sia sul sipario semitrasparente posto sul boccascena che sull'ultimo fondale, che, in realtà, era composto da una serie di tende metalliche. Guardando a questa macchina scenica e ai danzatori scelti da Flamand, atleti esperti di arti marziali e breakdance, energici ed esplosivi nelle



Fig. 78-79, Scene da *La Cité Radieuse*



loro interrelazioni con la macchina scenica, si pensa ai “non luoghi” di Marc Augè. La città che ne viene fuori è rappresentata da quei tanti luoghi di passaggio che la contemporaneità ha creato all'interno delle metropoli: aeroporti, stazioni, centri commerciali, luoghi che non hanno una memoria storica e che rappresentano istante per istante la solitudine dell'uomo postmoderno. Anche in questa rappresentazione Flamand riesce nel suo intento di creare una dualità tra una geometria effimera e una geometria corporea, che si relazionano nell'architettura di scena.

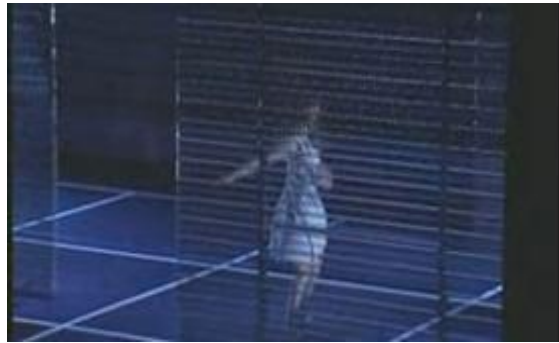


Fig. 80 – 81-82, Scene da *La Cité Radieuse*

### 2.2.6 La vérité 25x par seconde di Frederic Flamand e Ai Weiwei

Nel 2010 Flamand porta in scena *La vérité 25x par seconde*, in collaborazione con il poliedrico Ai Weiwei, basata sul racconto di Italo Calvino *Il barone rampante*, storia di un giovane che decide di vivere interamente la propria vita sugli alberi. La diversa prospettiva che il protagonista aveva scelto per guardare al mondo e viverlo, allontanandosene per poterlo decodificare al meglio avevano spinto Flamand a ideare una messinscena che aveva il compito di portare lo spettatore ad osservare il racconto in scena in cui era la macchina stessa a mutare di configurazione per mostrarsi da punti di vista impensabili. Per la macchina scenica Ai Weiwei scelse un elemento particolarmente significativo del racconto, la scala, con cui creò una sorta di “sineddoche architettonica” e che richiamava i dipinti di Piranesi o di Escher. Il bosco era, così, rappresentato da un

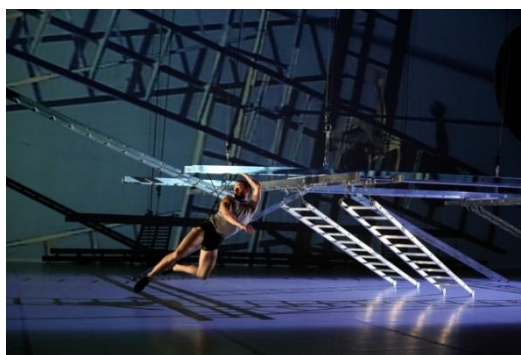


Fig. 83-84 Scene *La vérité 25x par seconde*,

insieme di scale sospese a cavi e pulegge, che si muovono, ondeggiando e con cui i danzatori interagiscono. Le scale cambiano di conformazione, come rami alberi si intrecciano, ondeggiando, cadono, portando con se i danzatori e i loro sogni di staccarsi da terra. I danzatori, erano dotati di sensori che permettevano di creare suoni e di dare inizio alla proiezione di immagini. I danzatori rappresentavano così la vera parte organica della scena, contrapposta alla parte virtuale, data dalle proiezioni e a quella meccanica, data dalle strutture in alluminio presenti sulla scena. Nel finale le scale erano ricoperte da drappi bianchi (il bianco è considerato il colore del lutto in Cina). Quasi a significare che la società postmoderna, così come è concepita, sembra essere indirizzarsi ad una morte certa, se non reale, almeno metaforica, se si pensa al senso di alienazione da cui l'uomo postmoderno è spesso sopraffatto.



Scene La vérité 25x par seconde,

Fig. 85-86

## Capitolo terzo

### I PROTAGONISTI DELL'ARCHITETTURA DI SCENA: INTERVISTE A VARI ESPONENTI DEL MONDO COREUTICO CONTEMPORANEO

L'intervento personale dei protagonisti nella discussione teorica sulla sperimentazione e sullo status quo delle metodologie esistenti, è un elemento prezioso per la comprensione della teoria e della tecnica della danza e della sua relazione con la progettazione dell'architettura di scena. Intervistando alcuni degli esponenti rappresentativi delle differenti discipline ad essa connessi, si è voluto dar voce a coloro che contribuiscono allo sviluppo sia della danza e sia della realizzazione progettuale. Un architetto, una coreografa, una direttrice didattica e un étoile sono figure fondamentali e pertanto è interessante leggere il pensiero di alcuni di loro nelle interviste che seguono.

#### *3.1 Intervista a Orazio Carpenzano, docente di Progettazione Architettonica e Urbana presso l'Università la Sapienza di Roma, autore di numerose architetture per il Teatro*

*Pina Russo:* Prof. Carpenzano, lei è un architetto, da cosa è scaturito il suo interesse per la danza e, di conseguenza, per l'architettura di scena?

*Orazio Carpenzano:* Semplice, la coreografa Lucia Latour vide, in una collettiva al Palazzo delle Esposizioni di Roma, un mio progetto. Mi chiamò per un appuntamento e mi propose una collaborazione “alla pari”. Da quell'incontro scaturirono una serie di

riunioni sempre più appassionante e coinvolgenti che ci hanno portato a conoscere l'una il lavoro dell'altro e a con-fonderlo.

*Pina Russo:* In seguito, quindi, alla collaborazione con l'architetto Lucia Latour, e con la sua compagnia *Altroteatro*, poi *Altroèquipe*, dal 2000 ha cominciato a dedicarsi ad una serie di progetti, che hanno lo scopo di sperimentare il rapporto esistente tra danza, architettura e nuove tecnologie, tra le quali la *Motion Capture*. Cosa ha dato l'incipit a tale sperimentazione?

*Orazio Carpenzano:* La danza e l'architettura hanno avuto un periodo importante di sperimentazione, sicuramente in modo asincrono, ma si sono trovate spesso a confrontarsi sui territori dell'arte e dell'esistenza umana, nei corpi e nelle spazialità, nelle sonorità e nei mille piani delle nuove tecnologie. Ecco, la mia sperimentazione con *Altroèquipe* è stata innanzitutto un inesauribile confronto ispirato sulle sfaccettature della contemporaneità e la contaminazione tra diversi codici artistici.

*Pina Russo:* In un suo articolo, *Sylvatica, programma complesso di sconfinamenti*, lei ha affermato che: «La linea di pensiero che va da Ditley a Nietzsche e le successive scoperte scientifiche e tecnologiche prenderanno atto della frammentazione dell'io e del senso della vita e allo stesso tempo lavoreranno perché queste nuove condizioni dell'esistenza acquistino un'altra sostanza, un'altra forma. (...) la forma, come espressione della vita esige un progetto che consiste, appunto, nel riguardare il dinamismo, il transiente, l'atemporale». Come la contaminazione tra corpo e architettura, può, almeno sulla scena, dar vita a nuove forme di espressività?

*Orazio Carpenzano:* Intanto, quella che ancora si continua a chiamare scenografia e che invece io chiamo architettura per il teatro, cinema ecc. è un corpo in grado di accumulare energia e liberarla assieme agli altri corpi che stanno in essa. Ma per fare questo, l'architettura deve accettare la dimensione transitoria della sua posa, della sua forma, oserei dire persino della sua struttura (in senso lato). Poi, in ordine alla domanda direi che il contatto "vero" tra corpo e architettura è passato, nelle opere fatte con Lucia, attraverso uno spazio stereoplastico, doppio, duplicato dall'uso del *real time* della *motion capture* e dalle scritture topografiche e morfogenetiche del *motion*

*graphic*, sempre in *real time*. L'ambiente multiprospettico era sempre giocato su molte dimensioni, non ultima quella luministica e sonora che potevano generare straordinarie forme di esistenza dei corpi "fusionanti".

*Pina Russo*: Nello stesso articolo lei parla di spazio e corpo: «Lo spazio contemporaneo non può essere più descritto in maniera netta da presenza o assenza di corpi bensì dalla probabilità di trovare materia che si fa spazio e vuoto che può ambire a corpo». Sottolinea, quindi, come un continuo tentativo di riempire il vuoto e svuotare il "pieno" che richiama il *contact - release* della Graham ma che si amplia anche alla scena: corpo e scena si fondono e "vivono" grazie alla tecnologia. Questa può essere una giusta interpretazione della finalità delle sue sperimentazioni?

*Orazio Carpenzano*: Assolutamente sì! Non avrei potuto dire meglio.

*Pina Russo*: Spesso le architetture di scena rappresentano il campo di ricerca per gli architetti, che, sul palcoscenico, sperimentano, in nuce, quelle che saranno le loro successive composizioni architettoniche e urbanistiche addirittura. Mi riferisco ad esperienze come l'Archidanza di Frederic Flamand e la sua collaborazione con noti architetti tra i quali Zaha Hadid, Ai Weiwei ecc. Come pensa che le sue riflessioni sulla composizione scenica possano influire sulla composizione architettonica?

*Orazio Carpenzano*: Intanto non ho mai considerato la scena un "luogo" dove sperimentare in vitro l'Architettura; quella per me è Architettura che si fa, si realizza e si compie pienamente in quella esperienza che ripeto, si compie attraverso l'interazione tra diverse forme d'arte che tra reale e artificiale tentano di ridefinire, anche a livello teorico, concetti come azione compositiva e percezione spazio-corporea. Lavorare con organismi bidimensionali, tridimensionali, rompere continuamente gli argini dello spazio, significa per me confrontarsi con i processi generativi degli organismi viventi che celano sotto un'apparente semplicità una elaboratissima capacità di interazione con l'ambiente.

*Pina Russo*: Nella riflessione sul corpo umano, in particolare sul movimento del corpo e la possibilità di espressione attraverso la danza, nella sua progettazione ha coinvolto anche i ricercatori del Laboratorio di Biomeccanica e Informatica dello IUSM. Olga Taxidou afferma che: «la Supermarionetta di Craig doveva connettere il puppet al divino, i biomeccanici di Meyerhold dovevano stabilire una connessione storica, per posizionare la forma umana nella storia»<sup>271</sup>. Sembra, quindi, che la *supermarionetta* auspicata circa un secolo fa da Craig o l'*attore biomeccanico* di Meyerhold possano, in un certo senso, trovare una risposta nell'uso che lei fa del corpo come di un ibrido bio-tecnologico, immerso in una scena virtuale, che corrisponde alla fluidità del nostro tempo. È così?

*Orazio Carpenzano*: Sì in un certo senso è così. Ma nel nostro caso la supermarionetta o l'attore bio-meccanico sono stati rimpiazzati da quello che abbiamo chiamato "Nurboide", la danzatrice rigenerata dalle *nurbs*. La *motion graphic* è protagonista del processo mutante: prima si opera la trasfigurazione dell'architettura dal suo sistema reale a quello virtuale e, di seguito, si assume il Nurboide, attraverso il software 3D-MAYA, nella nuova dimensione stereoplastica dell'artemobile (coreografia/danza). La mia ricerca architettonica, dopo questa esperienza non può più prescindere dall'empatia tra le due matrici culturali e fisiche del reale e del virtuale oramai con-fuse. Un programma di particolari nodi generatori delle curve del corpo e dello spazio che condividono l'immaginario della mobilità innata e di quella artificiale.

---

<sup>271</sup> O.Taxidou, *The Mask: A Periodical Performance by Edward Gordon Craig*, Routledge, New York, 2013, p.170.

### 3.2 Intervista a Rosaria Valerio, direttrice artistica e didattica di “Poïesis. Laboratorio di danza classica, contemporanea e moderna”

*Pina Russo:* Da circa trenta anni, Lei dirige e insegna in una scuola di danza italiana. Nata come piccola scuola di provincia, oggi, la *Poïesis. Laboratorio di danza classica, contemporanea e moderna* è diventata una realtà apprezzata e conosciuta a livello nazionale. Come insegnante che considerazione ha della molteplicità di tecniche, create nel tempo da grandi danzatori e insegnanti, per la formazione di un danzatore e del suo corpo?

*Rosaria Valerio:* Una ottima considerazione, una tecnica è un mezzo, un codice, (come quello linguistico) che permette al danzatore ed al coreografo di esprimersi e di comunicare. E' l'ideale conoscere più tecniche, esse possono ampliare il vocabolario della espressività corporea che può essere così più incisiva nel raccontare ciò che il coreografo ha in mente di esprimere.

*Pina Russo:* Martha Graham sosteneva: «Io credo che noi impariamo con la pratica. Se si intende imparare a danzare esercitandosi a danzare o imparare a vivere esercitandosi a vivere, i principi sono gli stessi. In ognuno è la performance di un insieme preciso dedicato di atti, fisico o intellettuale, da cui giunge una forma di realizzazione, un senso del proprio essere, una soddisfazione dello spirito. (...) Praticare significa eseguire, a dispetto di tutti gli ostacoli, alcuni atti di visione, di fede, di desiderio. Praticare è un mezzo per raggiungere la perfezione desiderata»<sup>272</sup>. Qual è

---

<sup>272</sup> M.GRAHAM, *I am a dancer*, in *The Routledge Dance Studies Reader*, A. CARTER, J. O'SHEA, (a cura di), Routledge, New York, 2010, p.96.



l'importanza di avere un corpo “allenato” nel fisico e “pronto” ad esprimere attraverso il movimento le proprie sensazioni?

*Rosaria Valerio:* Sono d'accordo con ciò che sosteneva Martha Graham si impara dalla pratica e anche dagli errori, nella vita e in tutti i settori. L'importanza di avere un corpo allenato è fondamentale per un danzatore, il corpo è il proprio strumento di lavoro e come tale va preservato da eventuali problemi, sia facendo sempre un lavoro di riscaldamento e stretching prima della lezione, sia prevenendo possibili traumi imparando a conoscere anche un po' di anatomia.

*Pina Russo:* Come si può considerare il rapporto tra il corpo e lo spazio della scena? Quanto importanti sono, al fine della creazione di una messinscena, gli oggetti di scena che i danzatori utilizzano durante la performance?

*Rosaria Valerio:* La coreografia nasce già pensando ad uno spazio preciso e a elementi scenografici precisi, è già pensata così nella mente di un coreografo, anche se poi dopo, in fase d'opera si può aggiungere qualche elemento scenografico per accompagnare qualche momento coreografico più particolare (che intanto ha preso forma più dettagliata e precisa), ma per intenderci una coreografia nata per essere rappresentata al Teatro di San Carlo con tanto di fondali scorrevoli e video proiezioni, non può essere fatta in una metropolitana e viceversa. La scenografia e lo spazio quindi hanno un ruolo fondamentale proprio nella nascita della coreografia.

*Pina Russo:* La sua scuola partecipa con successo a concorsi nazionali e, spesso, ne sono state premiate le coreografie e le interpretazioni. Dalla sua esperienza di insegnante e direttrice è nato, inoltre, il *Poïesis Danza Ensemble*, un corpo di ballo ancora agli inizi ma che aspira a diventare un balletto stabile. Lei, quindi, è anche ormai un'affermata coreografa. Il noto critico di danza Alessandro Pontremoli afferma che «nella danza, il corpo, con il suo ambivalente dibattersi e oscillare tra soggetto e oggetto, è portatore dell'invisibile, è ciò che rivela il processo in atto della donazione di senso al mondo»<sup>273</sup>. In che misura è possibile ritrovare questa affermazione nelle

---

<sup>273</sup> A. PONTREMOLI, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Editori Laterza, Bari, 2004

sue coreografie? Qual è la metodologia a cui fa riferimento quando si appresta a comporre una coreografia?

*Rosaria Valerio:* Ci sono coreografie e coreografie, non tutte seguono lo stesso procedimento creativo, ad esempio quando ho composto le coreografie che raccontavano l'inferno di Dante Alighieri, lì è stata la coreografia ad adattarsi ad una emozione già data da Dante e quindi lì io sono stata più oggetto che soggetto (che certamente comunque c'era, ma con una regia già data dallo scrittore) ; viceversa quando ho fatto le coreografie di “ Krisis” una rappresentazione da me creata sui disagi generazionali della nostra epoca, lì sia io che i miei ballerini (con i quali c'è spesso una cooperazione quando creo le coreografie) siamo stati in egual misura soggetto ed oggetto del racconto coreografico che stavamo facendo.

*Pina Russo:* Nella società post-moderna, di cui ci parla il filosofo polacco Zygmunt Bauman, l'uomo si muove fluidamente e in maniera frenetica, senza riuscire a “solidificare”, senza punti di riferimento, tra paure e desideri. Egli afferma: «Il terreno su cui poggiano le nostre prospettive di vita è notoriamente instabile, come sono instabili i nostri posti di lavoro e le società che li offrono, i nostri partner e le nostre reti di amicizie, la posizione di cui godiamo nella società in generale e l'autostima e la fiducia in noi stessi che ne conseguono»<sup>274</sup>. Come pensa debba porsi il coreografo contemporaneo che voglia rendere le istanze individuali e, al contempo, farsi portavoce di quell'immaginario collettivo solitamente associato alle arti e alla danza in particolare?

*Rosaria Valerio:* I coreografi come tutti gli operatori delle arti visive potrebbero avere un ruolo importante nella modificazione delle coscienze, essi dovrebbero proporre sempre cose di qualità che invitino lo spettatore a riflettere sulla propria condizione , senza tralasciare neanche il politico ed il sociale, per stimolare o provocare in un certo senso una reazione interiore che può essere un input positivo per la vita.

---

<sup>274</sup> Z.BAUMAN, *Modus vivendi, Inferno e utopia del mondo liquido*, trad.it., Laterza, Bari, 2008, p.78.

*Pina Russo:* «Merce Cunningham combina piani di intermedialità spaziali e corporali, William Forsythe intreccia strettamente entrambe le strategie non più ponendo i corpi nello spazio, ma trattandoli come spazio»<sup>275</sup> Come si può considerare il rapporto tra corpo, spazio e scenografia?

*Rosaria Valerio:* Come già accennato prima il rapporto spazio-danza- scenografia è imprescindibile nell'atto stesso della nascita della coreografia si pensa ad un oggetto e non ad un altro, ad uno spazio e non ad un altro, ad uno o più ballerini in particolare e non ad altri . Come per un pittore diventa tutto come facente parte di un unico quadro , ballerini compresi.

*Pina Russo:* Nelle sue produzioni, lei utilizza spesso proiezioni sull'ultimo fondale, utilizzando il palcoscenico nella sua totalità, secondo l'antica tradizione del balletto classico. I suoi danzatori si inseriscono nelle immagini proiettate<sup>276</sup>, creando figurazioni di grande effetto. Che ne pensa delle nuove tecnologie, per ora presenti ancora in poche produzioni di nicchia, sia per i costi sia per l'effettiva difficoltà di utilizzo, che vengono applicate alla danza? Come pensa possano in futuro influenzare l'evoluzione della danza in generale e della sua produzione?

*Rosaria Valerio:* Non posso che pensarne bene perché la scenografia cambia col cambiare della storia e della cultura, adattandosi ai nuovi temi trattati, alla filosofia del proprio tempo. Mi auspico che le nuove tecnologie di installazione scenografica riescano a trovare più possibilità di utilizzo e auspicando ciò spero in un miglioramento dell'economia nazionale ed europea, perché purtroppo l'arte e la cultura sono i primi settori

---

<sup>275</sup> F.CHAPPLE, C.KATTENBELT ( a cura di), *Intermediality in Theatre and Performance (Themes in Theatre)*, Rodopi B.V., Amsterdam-New York, 2006, p.158.

<sup>276</sup> Come non pensare al ceco Josef Svoboda, che per primo con la sua *Lanterna Magika*, utilizzò il sistema di multiproiezioni Polyécran, nel tentativo di sperimentare una nuova forma che fondesse il teatro e tecnologie multi mediali. Per ulteriori approfondimenti si consiglia M.PULIANI, A.FORLANI, *op.cit.*, Hacca, Camerino, 2006

### 3.3 Intervista a Dora Frankel, direttrice artistica e didattica della compagnia “Fertile Ground” di Newcastle

*Pina Russo:* After working for the American Ballet Theatre and the Royal Swedish Ballet, you founded *DoraFrankelDance*. Now you’re the Artistic Director of *Fertile Ground* company in Newcastle. I know that you have much experience of a wide variety of dance techniques which you bring into your choreography. How important is it to train in different techniques in order to create a new style of choreography?

*Dora Frankel:* I actually did my MA Choreography after 30 years of professional experience and it is essential to have that wide experience not only of different dance techniques but of performing in different theatre and dance companies and in different situations.

*Pina Russo:* George Balanchine wrote: «Choreographic movement is used to produce visual sensations. It is quite different from the practical movement of everyday life, when we walk, lift things, stand up, and sit down. Movement in choreography is an end in itself: its only purpose is to create the impression of intensity and beauty. None intends to produce beautiful movements when rolling barrels or handling trains or elevators. But in all these everyday movements there are important visual dynamics if you look for them. Choreographic movements are the basis movements that underlie all gesture and action, and the choreographer must train himself to discover them»<sup>277</sup>. How do you see the dancer’s movements? Where do they come from?

*Dora Frankel:* I disagree with George Balanchine's comments as pedestrian movements and more formalised and codified movements can and should be used in

---

<sup>277</sup> G.BALANCHINE, F.MASON, *Balanchine's Festival of Ballet*, W.H. Allen, Londra, 1977, p.782.

different ways when finding movement and choreography. The essential thing is to approach choreographic creation with curiosity and a desire or intention to communicate something however lightweight. Choreography should provoke as well as please, excite and move us. Finally choreographed movement comes from physical exploration, improvisation and intention when the dancer is seeking a new way to move combined with a way of seeing /exploring space and time; the choreographer is also a Director. However choreography can also be a more straightforward search for and compilation of interesting established dance movements and steps. I'm not sure how much we find them or they find us!

*Pina Russo:* George Balanchine goes on: «A choreographer must see things that other people don't notice, to cultivate his visual sense. He must understand the stage space in a particular setting and how to fill that space with interesting movement»<sup>278</sup>. How can a choreographer use the dancer's body as they move into the space in order to create the set in a piece of modern dance? What are the differences between the relationship of the body moving in a traditional space (I'm thinking of the usual "stage theatre") and the body moving through an architectonic space which is not purpose built for performance (site specific)?

*Dora Frankel:* The 'set' is often achieved through compositional devices and stage lighting. The dancer(s) moves through space implying a solid structure by returning to the same spot and repeating patterns thus anchoring our memory of the space. In an architectonic space set or scenography is the building or space between the buildings itself and the dancer will respond to the space very differently than when in a theatre space. In the latter the lighting is often a response to the dance or implies spatial structure whereas in an architectonic space light and dancer(s) are the servants of the space! Some lighting designers will light the architectonic space to test/change/challenge this of-course.

*Pina Russo:* In your choreographic work *Bridging the Gap: One small step, One more step* you began an experiment looking at the relationship between the body of the

---

<sup>278</sup> Ivi, p.752.

dancer, his movements and the space of some existing architecture- in this case the Apollo Pavillion by Peterlee. What was the purpose of that experiment? The props you used during the performance were specifically created: a big circumference made in plexiglass, a ball, a net and two bikes. They remind us of Schlemmer's use of the object which had to underline the movement of the performers. What is the real significance of this kind of prop in the process of creating a choreography?

*Dora Frankel:* In *Bridging the Gap: One Small Step/One More Step* I chose to animate a unique space highlighting its quirky originality to reveal the building's beauty for a new audience. The props not only extended the dancers movement capacity but heightened the sense of play and brought a sense of fun and unconventionality to the piece. They had symbolic value too – particularly the ring which symbolised the universe or circle of life, the ball the world and play. The ladders were aspirational as well as practical! Props challenge dancers to get away from conventional dance steps and concentrate on a larger theatrical and dance canvas. I wanted the audience and performers to see the Apollo Pavilion in a new light.

*Pina Russo:* In *The Unfolding Sky: Turner in the North*, you focused your attention on the work of J.W.M. Turner to create the set. How did the aesthetics of the English landscape painter influence your work? Why did you decide to perform in locations such as Bamburgh Castle, Tynemouth Priory, Bowes Museum, and Warkworth Castle, locations so removed from what people think about when they think of contemporary dance?

*Dora Frankel:* I wanted people to feel that contemporary dance is relevant, linked to and performed in the places that already give them pleasure and that they know about through visiting them or looking at them in Turner's paintings. Contemporary dance is not just to be danced in theatres and my choreographic response to in this case Turner's sketches and paintings from his 1797 Northumberland visit is tangible, large, easy to enjoy and understand; dance that is not removed from the everyday. The places inspired the company and added to the work so we filled the locations with the dance and music. The work is a homage to a great painter and some extraordinary landscapes and I wanted to say 'Look what he saw! Look it's still here!'

*Pina Russo:* Thinking about the new technologies which are now used in contemporary dance, like Motion Capture, how do you think the development of dance will look like in the future?

*Dora Frankel:* Dance needs to get out of the theatres. There are several ways to do this and one is technology with for example livestreaming. However the 'act' of live theatre and the visceral and kinethaestic experience of watching dance can also be heightened through use of technology. For me the moving living body or bodies is irreplaceable but we can question how we reach new audiences and stretch the imagination and consider a new balance between live dance and technology.

### *3.4 Intervista a Giuseppe Picone, danzatore italiano, Étoile internazionale*

*Pina Russo:* Lei, oggi, è considerato uno dei maggiori esponenti della danza classica a livello mondiale, è una étoile internazionale, conteso dai più rinomati teatri. La sua entrata nel mondo della danza ricorda, vagamente, quella di Balanchine e del suo ingresso un po' fortuito alla Scuola del Balletto Imperiale Russo. In realtà, qual è stato il suo primo approccio con tale disciplina? E perché la scelta di entrare nel mondo accademico tersicoreo?

*Giuseppe Picone:* La mia prima lezione di danza classica è avvenuta per puro caso grazie a mio fratello Raffaele e Diana, una sua amica di liceo che insegnava danza in una scuola privata. Dopo due mesi di prova Diana consigliò a mio fratello di farmi fare l' audizione per entrare nella scuola del Real Teatro San Carlo di Napoli. Dal momento che fui accettato al 1 corso accademico, iniziò a crescere in me un vero amore per il teatro e l' arte di tersicore.

*Pina Russo:* La sua carriera, appare, fin dall' inizio, destinata al successo. Si forma alla Scuola di Ballo del Teatro San Carlo di Napoli, dove a soli quattordici anni interpreta il giovane Nijinsky, nel balletto Nijinsky, memorie di giovinezza, di Menegatti, con Carla Fracci e Vladimir Vassiliev. Il maestro Pierre Lacotte (solista di Lifar) la nota e, a soli sedici anni, la invita al Ballet National di Nancy per il debutto in Petruska, nel ruolo creato da M.Fokine proprio per Vaslav Nijinsky. La danza di Fokine è una danza che punta alla liberazione, all' espressività massima del corpo, con un' attenzione particolare alla gestualità degli arti, che devono essere in grado di rendere fortemente la tridimensionalità del corpo umano sul palcoscenico. Interpreta, di seguito, La sonnambula di George Balanchine, creata per il Ballet Russe de Monte Carlo di New York, opera che il critico americano Edwin Denby descrisse in questo modo: «Mysterious in the interaction of its elements (...), it is disconcerting, absurd and disproportionate; but its effect when it's over is powerful and exact. It gives you a sense – as Poe does – of losing your bearing, the feeling of an elastic sort of time and a



heaving floor» Un'opera in cui c'è tutta la tecnica neoclassica di Balanchine, per cui i movimenti portano ad assumere figure nitide, come “pulito” è definito lo stile di Balanchine. Seguono, *Paquita* con le coreografie di Marius Petipa, «il grande continuatore della tradizione romantica»<sup>3</sup>, un classico di repertorio dei teatri d'opera e balletto, considerato “il padre del balletto classico”, e *L'Ombre* di Filippo Taglioni, altro balletto di fine Ottocento, rivisitato dallo stesso Lacotte, in una versione dal chiaro intento di rielaborazione filologica. Come riesce Lei e, in generale, come un danzatore riesce ad adattare il proprio corpo a coreografie ed espressività così diverse? Come riesce a “piegare” il corpo ad una determinata interpretazione coreografica, rimanendo fedeli al proprio stile?

*Giuseppe Picone*: Ho avuto la fortuna di nascere con un corpo duttile e una passione per la danza che non mi ha mai limitato solo allo stile puro accademico. Negli anni ho scoperto che cimentarsi in balletti moderni, neoclassici o contemporanei il mio corpo riusciva a soddisfare le aspettative dei vari coreografi. La danza è l'arte del movimento e per questo adoro plasmare il mio corpo con le varie discipline.

*Pina Russo*: L'English National Ballet sotto la direzione di Dean Derek, l'American Ballet Theatre con Kevin McKenzie, il Wiener Staatsballett con Renato Zanella e poi un'interminabile serie di interpretazioni come étoile nei panni dei personaggi più importanti. Alcuni ruoli creati appositamente per lei, come *Le Corsaire* di Konstantin Sergeyev all'ABT. Nell'approccio di un danzatore ai ruoli che gli vengono proposti, quanto è determinante la consapevolezza del proprio corpo e delle proprie qualità tecniche? Quanto il vissuto personale emerge sulla scena?

*Giuseppe Picone*: Le doti fisiche e il talento aiutano ad affrontare le difficoltà tecniche di un balletto ma è il proprio vissuto personale che rende unico ogni singolo ruolo. La parte finale del primo atto di *Giselle*, quando lei muore, è una delle scene più difficili da interpretare per il protagonista maschile e, sono convinto, che il vissuto personale può aiutare a rendere sincera la reazione emotiva di quel momento.

*Pina Russo*: George Balanchine affermava che bisognava «vedere la musica, ascoltare la danza». Martha Graham sosteneva che «il movimento non mente mai. È come un

barometro capace di rivelare, a chi lo sa leggere, la temperatura dell'anima». Qual è per un danzatore il rapporto tra musica e movimento sulla scena e le differenze, se ci sono, nell'interpretazione di coreografie classiche e di quelle contemporanee?

*Giuseppe Picone:* La mia resa scenica dipende tantissimo dalla musica perché ogni nota può cambiare il mio movimento ,pur rispettando la coreografia. Nel repertorio classico penso si ha più la possibilità di entrare nel ruolo richiesto dalla storia, anche grazie alle meravigliose musiche di Tchaikovsky oppure Prokofiev ,invece nelle coreografie contemporanee si sottolinea l' espressività fisica quasi sempre voluta dal coreografo.

*Pina Russo:* La creazione di una coreografia è un momento estremamente importante per ogni coreografo. Egli nell'atto del creare una danza, da vita, non solo ad una sequenza di movimenti e figure, esprimendo la propria tecnica e il proprio stile, ma lascia trasparire anche quel «paesaggio interiore» , il proprio vissuto, quell'Io che, a volte si nasconde agli altri e anche a se stessi. Lei, da poco, ha cominciato a cimentarsi con la creazione di nuove coreografie. Mi riferisco, in particolare, alla creazione della coreografia dei Carmina Burana di Orff. In che modo è riuscito ad esprimere la sua tecnica e la sua personalità? La musica, il movimento, il ritmo, il messaggio, quale ritiene sia il fulcro della sua tecnica?

*Giuseppe Picone:* La voglia di coreografare è nata in me per un desiderio di libertà interiore, esprimere in danza tutte le emozioni che sento nel corpo e cerco di unire la mia creatività alla musica, la vera fonte di ispirazione.

*Pina Russo:* «Perdendo l'aderenza alle cose del mondo, nella danza ogni gesto diventa proprio in questa polisemia che il corpo può riciclare simboli, può confonderli o addirittura abolirli. Liberandosi nella pura gestualità non intenzionata, il corpo del danzatore descrive un mondo che è al di là di tutti i codici e di tutte le relative iscrizioni, perché nella danza l'unico segno visibile è quello in cui il corpo iscrive se stesso, tra la terra e il cielo». Che cosa è il corpo per un danzatore? Che valore ha il movimento? Come si può considerare il rapporto tra spazio e corpo sulla scena?

*Giuseppe Picone:* Per un ballerino il corpo è tutto. Il nostro lavoro è basato molto sul movimento del corpo e penso che sia importantissimo dare valore ad ogni singolo gesto, infatti, i grandi ballerini danno estremamente importanza ad ogni passo. Personalmente preferisco i grandi palcoscenici per un semplice motivo: riesco con facilità ad abbandonarmi alla danza senza pensare agli spazi.

*Pina Russo:* Dal balletto romantico dell'Ottocento alle danze contemporanee dei nostri giorni, si è assistito ad una evoluzione delle scenografie, dei costumi e degli oggetti scena. Dall'illusorio naturalismo dei *ballet blanc*, agli oggetti come prolungamento degli arti di Schlemmer, agli abiti set della Graham, fino alla considerazione del corpo come esso stesso macchina scenica in movimento. Qual è il rapporto di un danzatore con l'architettura e gli oggetti di scena? E qual è l'importanza del costume? In che modo ne è influenzato nella sua percezione dello spazio e, quindi, nella sua espressività gestuale?

*Giuseppe Picone:* Sicuramente i costumi e le scenografie aiutano il danzatore ad immergersi nella storia. Per sentirmi a mio agio in scena ho voluto fortemente dei costumi personalizzati per le messinscena di molti balletti tra i quali *Il Lago dei Cigni*, *La Bella Addormentata*, *Romeo e Giulietta*, *Raymonda*, *Bajadere*, ma anche, alcuni per alcuni contemporanei come il *pas de deux* di Narciso.

*Pina Russo:* Un'ultima domanda all'étoile, al coreografo e maestro Giuseppe Picone: alla luce delle nuove tecnologie a disposizione, che riescono a rendere il corpo stesso attivatore di luci, effetti e proiezioni, qual è il futuro della danza?

*Giuseppe Picone:* Spero in una continua evoluzione per il futuro della danza, senza dimenticare che è pur sempre un arte.

## CONCLUSIONE

Essendo il tema affrontato ampio e in continua evoluzione, non è possibile mettere un punto definitivo all'analisi eseguita. Il corpo, lo spazio e la progettazione della macchina scenica, sono ormai imprescindibilmente intrecciati in singolari forme espressive, grazie alle nuove tecnologie, che si evolvono con una rapidità tale da rendere quasi credibile la possibilità della realizzazione dei più fantascientifici scenari che i primi avanguardisti del Novecento auspicavano, in primis quello del performer automa.

Tuttavia, nell'analizzare gli attuali studi sulla realtà sia corporea che spirituale dell'uomo in rapporto alle rappresentazioni della scena e le teorie del movimento, appare evidente che al di là della macchina, l'uomo ha nell'unicità del suo corpo e della sua gestualità, la risposta al progresso alienante. Le parole di Flamand a riguardo suonano, allora, davvero significative: «Ho cercato molte “soluzioni” alternative riguardanti il movimento nello spazio, e ho estrapolato il corpo fuori da quel prevedibile spazio in cui ci si aspetta esso si muova. Direi che oggi sono più interessato nel fatto che non abbiamo solo uno ma molti corpi: il corpo fisico, il corpo virtuale, e così via. Il corpo è l'elemento più importante che abbiamo, ma è molto fragile, ed è in ciò che si trova il suo fascino. Non è comparabile a nessuna macchina, può commuovere, può creare emozioni come nessuna macchina farà mai»<sup>279</sup>.

Le rappresentazioni e le macchine sceniche saranno sempre più tecnologicamente avanzate, le metodologie progettuali sempre più influenzate dalla *motion graphic*, lo scenario che appare ad un orizzonte, neanche tanto lontano, è quella di emozionanti nuovi linguaggi da sperimentare. La sfida maggiore sarà quella di saper equilibrare la forte spinta all'automatismo con l'unicità del corpo umano, l'intelligenza artificiale dovrà liberare il corpo dai suoi limiti e il corpo dare “vita” alla realtà virtuale: agli architetti spetterà l'arduo ma affascinante compito di saper trovare tale equilibrio.

---

<sup>279</sup> N. HASSIOTIS, *Great Choreographers-Interviews*, AuthorHouse, Bloomington, 2014, p.143.

## Bibliografia

M.TAFURI, *Il luogo teatrale dall'Umanesimo a oggi*, in *Teatri e scenografie*, TCI, Milano, 1976

A.TESTA, *Storia della danza e del balletto*, Gremese Editore, Roma, 2005

G.DORFLES, *Il feticcio quotidiano*, Feltrinelli, Milano, 1988

P.ROTHFIELD, *Dance and the Passing Moment: Deluze's Nietzsche* in L.GUILLAUME, J.HUGHES (a cura di) *Deleuze and the Body*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2011

C.J.MURRAY, *Encyclopedia of the Romantic Era, 1760-1850*, New York, Fitzroy Dearborn, 2004

A.PONTREMOLI, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Editori Laterza, Bari, 2004

B.MELLO, *Trattato di Scenotecnica*, De Agostini, Novara, 2003

F.MANCINI, *L'evoluzione dello spazio scenico dal naturalismo al teatro epico*, Dedalo, Bari, 2002

T.SCHOLL, *From Petipa to Balanchine: Classical Revival and the Modernisation of Ballet*, Routledge, London, 1994

L.DI SEGNI-JAFFÉ (a cura di), *Émile Jacques-Dalcroze, Il ritmo, la musica e l'educazione*, EDT, Torino, 2008

M.PULIANI, A.FORLANI, *Svobodamagica. Polyvisioni sceniche di Josef Svoboda: intolleranza 1960 di Nono, Faust interpretato da Strehler, la Traviata di Verdi*, Hacca, Camerino, 2006

E.G. CRAIG, *Il mio teatro*, Feltrinelli, Milano, 1971

C.FIORILLO, *Marionette e attore nella scena teatrale delle avanguardie del primo Novecento* in *Ar.Q 9 (Architettura Quaderni)* n.9, Electa, Napoli, Dicembre 1992

- P.JELAVICH, *Munich and Theatrical Modernism: Politics, Playwriting and Performance, 1890-1914*, Harvard university Press, 1985
- B.SCAPOLO, *Comprendere il limite. L'indagine delle choses divines in Paul Valéry*, Pellegrini, Cosenza, 2007
- A.OTTIERI, *I numeri, le parole. Sul Furor mathematicus di Leonardo Sinisgalli*, Franco Angeli, Milano, 2002
- M.CARBONI, *La mosca di Dreyer: l'opera della contingenza nelle arti*, Jaca Books, Milano, 2007
- J.E.BOWLT, Z.TREGULOVA, N.ROSTICHER GIORDANO, *A Feast of Wonders, Serghei Diaghilev and the Ballets Russes*, Skira, Milano, 2009
- T.SCHOLL, *From Petipa to Balanchine: Classical Revival and the Modernisation of Ballet*, Taylor & Francis, London, 2004
- L.GARAFOLA, *Diaghilev's Ballets Russes*, Da Capo Press, New York, 1998
- S.CAROLLO, *Il Futurismo. L'estetica della velocità, il mito del progresso*, Giunti, Roma, 2003
- B.TAPER, *Balanchine, a biography*, University of California Press, 1984
- R.GOTTLIEB, *Balanchine, the Ballet Maker*, Harperpress, London, 2006
- S.SCHEIJEN, *Diaghilev: A Life*, PROFILE BOOKS LTD, Londra, 2009
- R.ALONGE e G.DAVICO BONINO (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. III, Einaudi, Torino, 2001,
- S.THORNTON, *A Movement Perspective of Rudolf Laban*, MacDonald & Evans, Londra, 1971
- R.LABAN, *The Mastery of Movement*, L.Ullman (a cura di), Dance Books Ltd., Alton, 2001

- E.CASINI-ROPA, *Il corpo ritrovato. Danza e teatro tra pedagogia, ginnastica e arte*, in "Teatro e Storia", n. 3, ottobre 1987
- O.SCHLEMMER, *Scritti sul teatro*, a cura di M.Bistolfi, trad.it., Feltrinelli, Milano, 1982
- R.FREEDMAN, *Martha Graham: A Dancer's Life*, Clarion Books, New York, 1998
- K.L.LAMOTHE, *Nietzsche's dancers, Isadora Duncan, Martha Graham, and the revaluation of Christian values*, Palgrave MacMillan, Londra, 2006
- M.FRANKO, *Martha Graham in Love and War: The Life in the Work*, Oxford University Press, 2014
- R.SIKES, "But is it dance...?" in R.CLIMENHAGA (a cura di) *The Pina Bausch Sourcebook: The Making of Tanztheater*, Routledge, New York, 2013
- G.BRANDSTETTER, *Poetics of Dance: Body, Image, and Space in the Historical Avant-Gardes*, trad.ing., Oxford University Press, 2015
- S.SCHLICHER, *The west German dance theatre Paths from the twenties to the present* in *The Dance Theatre of Kurt Jooss* in S.K. WALTHER (a cura di), *Choreography and dance, an international journal*, volume 3 parte 2, 1993
- I. PARTSCH-BERGSOHN, *Dance Theatre from Rudolph Laban to Pina Bausch* in R.CLIMENHAGA (a cura di), *The Pina Bausch Sourcebook: the Making of Tanztheater*, Routledge, New York, 2013
- R.CLIMENHAGA, *Pina Bausch*, Routledge, New York, 2009
- S.CATTIODORO, *Architettura scenica e teatro urbano*, Franco Angeli, Milano, 2007
- F.AHMED, *Frédéric Flamand: combining dance and architecture*, in *Icon*, n° 106, Media 10 Limited, Londra, 2012
- A. MAROTTA, *Diller Plus Scofidio*, Edilstampa, Roma, 2005

- C. FIORILLO, *Introduzione a una fenomenologia dell'interno architettonico*, Millennium, Bologna, 2008
- M. GUCCIONE, *Zaha Hadid*, Motta Architettura, Milano, 2007
- M. PORCU, *Danzare di Architettura. Frederic Flamand*, in *Abitare*, n. 401, dicembre 2000
- B.WEINSTEIN, *Flamand and His Architectural Entourage in Journal of Architectural Education*, n°61, Maggio 2008
- M.AUGÉ, *Non-Places, introduction to an anthropology of supermodernity*, Bookmarque Ltd, Croydon, 2000
- P.WEIBEL, (a cura di) *Beyond Art: A Third Culture: A Comparative Study in Cultures, Art and Science in 20th Century Austria and Hungary*, Springer, Vienna, 2005
- Y.HARDT Alwin Nikolais – *Dancing Across Borders* in C.GITELMAN, R.MARTIN *The Returns of Alwin Nikolais: Bodies, Boundaries and the Dance Canon*, Wesleyan Univ Press, Middletown, 2007
- A.DALLAL, *La danza contro la muerte*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993
- R.E.GRAUERT, *The Theater of Alwin Nikolais*, in *Bearnstow Journal*, 1978  
www.bearnstowjournal.org
- A.TESTA, *Cento grandi balletti. Una scelta dal repertorio del migliore teatro di danza*, Gremese Editore, Roma, 2007, p. 75.
- S.SPIER (a cura di), *William Forsythe and the practice of choreography: it starts from any point*, Abington, Routledge, 2011
- W.FORSYTHE, *Improvisation Technologies: A Tool for the Analytical Dance Eye* Hatje Cantz, Karlsruhe, 2010



A.BALZOLA, *Per una drammaturgia dello spettatore: esperienze e sperimentazioni nel teatro tecnologico* in I.CONTE (a cura di), *Il pubblico del teatro sociale*, Franco Angeli, Milano, 2012

O.CARPENZANO, *Sylvatica*, in *SPAZIO ARCHITETTURA* anno V. n.64/21 novembre-dicembre 2003

O.CARPENZANO, *Idea immagine architettura*, Gangemi, Roma, 1998

O.CARPENZANO, L.LATOURE, *PHYSICO. Fusione danza-architettura*, Editore Testo&Immagine, Universale Architettura, Torino, 2003, p.6.

C.SALTER, *Entangled: Technology and the Transformation of Performance*, MIT Press, 2010

I.G. HAGENDOORN, *Dance, Choreography and Brain* in D.MELCHER, F.BACCI (a cura di), *Art and the Senses*, Oxford University Press, 2013

G.BALANCHINE, F.MASON, *Balanchine's Festival of Ballet*, W.H. Allen, Londra, 1977

O.TAXIDOU, *The Mask: A Periodical Performance by Edward Gordon Craig*, Routledge, New York, 2013

U.GALIMBERTI, *Il corpo*, Feltrinelli, Milano, 2002

A.CARTER, J.O'SHEA, (a cura di), *The Routledge Dance Studies Reader*, Routledge, New York, 2010

F.CHAPPLE, C.KATTENBELT (a cura di), Rodopi, *Intermediality in Theatre and Performance (Themes in Theatre)*, New York, 2006

N. HASSIOTIS, *Great Choreographers-Interviews*, AuthorHouse, Bloomington, 2014

## Riferimenti fotografici

Si precisa che le immagini usate non intendono violare alcun copyright sono usate al solo scopo di studio. Si rimanda per le proprietà intellettuali ai siti da cui sono state tratte.

Fig.1, 5, 6 - J.E.BOWLT, Z.TREGULOVA, N.ROSTICHER GIORDANO, A Feast of Wonders, Serghei Diaghilev and the Ballets Russes, Skira, Milano, 2009

Fig.2 - <http://longstreet.typepad.com/>

Fig.3 – [http:// dressspace.com](http://dressspace.com)

Fig.4 - <http://edocs.ub.uni-frankfurt.de/>

Fig.7, 8, 9 - <https://clairlightclear.wordpress.com>

Fig. 10,11, 12 - O.SCHLEMMER, Scritti sul teatro, a cura di M.Bistolfi, trad.it., Feltrinelli, Milano, 1982

Fig.13, 14 - S.THORNTON, A Movement Perspective of Rudolf Laban, MacDonald & Evans, Londra, 1971

Fig. 15, 16, 17 - <http://www.amplab.ca/>

Fig. 18,19 - <http://thenoguchimuseum.tumblr.com/>

Fig.20 <http://www.kb.dk/>

Fig.21 <http://africanafrican.com>

Fig.22, 23 - <http://www.lasinovola.it/>

Fig.24 - [arts.a-team.com.tw](http://arts.a-team.com.tw)

Fig.25 - [www.body-pixel.com](http://www.body-pixel.com)

Fig.26, 27, 28, 29 - <http://www.dotheatre.com/>

Fig. 30, 31, 32, 33,34, 35 - <http://www.studioazzurro.com/>

Fig. 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42 - <http://www.altroteatro.it>

Fig. 43, 44, 45, 46, 47, 48 - <http://www.arc1.uniroma1.it/>

Fig.49, 50, 51, 52, 53, 54, 55 - <http://www.brikbase.org/>

Fig.56, 57, 58 , 59 - <http://www.dsny.com/>

Fig. 60 – <http://arcspace.com>

Fig.61 – <http://dailymotion.com>

Fig.62 – <http://ejassociates.org>

Fig. 63, 64 - <http://www.pabaac.beniculturali.it/>

Fig.65, 66 – Numero monografico “El Croquis” sull’opera di Zaha Hadid, n. 103

Fig.67, 68 - <https://architectureagency.files.wordpress.com/2012/0>

Fig.69 - <http://artaujourd'hui.info>

Fig.70 -<http://architecture.arizona.edu/>

Fig.71 - <http://cccdanse.com>

Fig.72- <http://swissinfo.ch>

Fig 73, 74,76- <http://morphopedia.com>

Fig. 75 - tratta dal video Silent Collisions <https://www.youtube.com/>

Fig.77 – <http://teatrdivita.it>

Fig.79 - [www.aml-cfwb.be](http://www.aml-cfwb.be)

Fig.78-80 - [www.perraultarchitecte.com](http://www.perraultarchitecte.com)

Fig.81 - [www.dailymotion.com](http://www.dailymotion.com)

Fig.82 - [www.numeridanse.tv](http://www.numeridanse.tv)

Fig, 83 - [www.resmusica.com](http://www.resmusica.com)

Fig, 84 - [preprod.numeridanse.tv](http://preprod.numeridanse.tv)

Fig, 85 - [www.adactoscana.org](http://www.adactoscana.org)

Fig, 86 - [twitter.com/archimac](https://twitter.com/archimac)